



Universidad de Cuenca

## UNIVERSIDAD DE CUENCA



### FACULTAD DE ARTES

#### MAESTRIA EN ESTUDIOS DEL ARTE

Los lenguajes artísticos combinados como herramienta metodológica compositiva durante un proceso de creación que involucra a la danza y a la escultura en la escena. “Sala de espera” una propuesta artística.

Tesis previa a la obtención del  
Título de Magíster en Estudios del  
Arte.

**AUTOR:** Lcda. Jéssica Cristina Bustos Criollo 0105271324

**DIRECTOR DE TESIS:** Magíster. Consuelo Maldonado Toral 1704977824

**CUENCA - ECUADOR**

**2017**



Universidad de Cuenca

## RESUMEN

La presente tesis consiste en un estudio acerca de los Lenguajes Artísticos Combinados como herramienta metodológica compositiva, durante un proceso de creación que involucra a la danza, a la escultura y a la música en la escena.

Contiene un estudio reflexivo acerca de la definición, los antecedentes, las características y las condiciones de producción del lenguaje combinado. Analiza procesos de creación y producción compartida de referentes a nivel mundial, basándose en cuatro características base de esta metodología, que son: límites, hibridez, ideología y tecnología.

Además, contiene el análisis y la revisión de todo el proceso de creación denominado “*Sala de espera*”, la propuesta artística en la cual se aplicó la tendencia compositiva y metodológica del lenguaje combinado. Reflexionando acerca de los múltiples momentos de curiosidad, diálogo, la hibridez del gesto compartido, los diversos procedimientos de creación aplicados, la permeabilidad y transferencias entre lenguajes artísticos, las presencias diferenciales manifestadas en la puesta en escena y las conexiones parciales entre las mismas, así como aquellos momentos de caos y duda durante la investigación y la creación.

Terminando con todas aquellas conclusiones y síntesis arrojadas ya sea del proceso de investigación y reflexión teórica, como de la experiencia práctica del proceso de creación.



Universidad de Cuenca

## ABSTRACT

The present thesis consists of a study about the Combined Artistic Languages as a compositional methodological tool, during a creation process that involves dance, sculpture and music on the performance.

It contains a reflective study about the definition, the antecedents, the characteristics and the conditions of production during the combined language. Also, it analyzes the creation processes and shared production of worldwide referents, based on four basic characteristics of this kind of methodology, which are: limits, hybridity, ideology and technology.

It also contains the analysis and review of the entire creation process called *Sala de espera*, in which this kind of compositional and methodological tendency was applied, through a reflection about the different moments during the creation, as they are curiosity, dialogue, hybridity, and all of the procedures applied, like permeability and transferences between artistic languages, the differential presences manifested in the performance and the partial connections between all of its moments during the creation process.

Finally, it contains all of the conclusions and syntheses thrown either from the process of research and theoretical reflection, as of the practical experience of the creation process.



Universidad de Cuenca  
**PALABRAS CLAVE**

LENGUAJES ARTÍSTICOS COMBINADOS, PROCEDIMIENTOS DE CREACIÓN  
COMPARTIDA, DANZA, ESCULTURA.

**KEY WORDS**

COMBINED ARTISTIC LANGUAGES, SHARED CREATION PROCESS, DANCE,  
SCULPTURE,



Universidad de Cuenca

## ÍNDICE

ÍNDICE.....	5
CAPÍTULO 1.....	8
1.Los lenguajes artísticos combinados como herramienta compositiva .....	8
1.1 Definición de lenguaje combinado .....	8
1.2 La producción artística compartida.....	9
1.3 Análisis de procesos de creación y producción artística compartida.....	11
1.3.1 Límites .....	12
1.3.2 Híbridez .....	23
1.3.3 Ideología combinada.....	28
1.3.4 Tecnología .....	32
CAPÍTULO 2.....	42
2. Análisis del proceso de creación “SALA DE ESPERA” .....	42
2.1 Necesidad y curiosidad por conocer al otro .....	42
2.2 Diálogo y abstracción en torno a la temática .....	44
2.3 La híbridez y el tiempo: gesto creativo compartido.....	46
2.4 Procedimientos de creación: exploración, permeabilidad y transferencias, presencias diferenciales, conexiones parciales.....	49
2.4.1 Exploración .....	49
2.4.2 Permeabilidad y transferencias .....	61
2.4.3 Presencias diferenciales .....	68
2.4.4 Conexiones Parciales .....	74
Síntesis y Conclusiones.....	78
BIBLIOGRAFÍA .....	85
ANEXOS.....	87



## Universidad de Cuenca

*Jessica Cristina Bustos Criollo*, autora del Trabajo de Titulación, "Los lenguajes artísticos combinados como herramienta metodológica compositiva durante un proceso de creación que involucra a la danza y a la escultura en la escena. "Sala de espera" una propuesta artística" certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 15 de junio del 2017

Nombres completos

C.I: 0106271324



## Universidad de Cuenca

*Jessica Cristina Bustos Criollo*, autora del Trabajo de Titulación "Los lenguajes artísticos combinados como herramienta metodológica compositiva durante un proceso de creación que involucra a la danza y a la escultura en la escena. "Sala de espera una propuesta artística", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magíster en Estudios del Arte. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a

Cuenca, 15 de junio del 2017

Nombres completos

C.I: 0105271324



## **CAPÍTULO 1**

### **1.Los lenguajes artísticos combinados como herramienta compositiva**

#### **1.1 Definición de lenguaje combinado**

Para adentrarnos en este estudio, empezaremos por analizar el término de lenguaje combinado y para esto tomaremos como primera referencia la definición que la Real Academia de la Lengua hace de la palabra combinar, al decir que combinar consiste en: “la unión de dos cosas en un mismo hecho” (Ibarra, 1783:17) Cuando pensamos en unión nos damos cuenta enseguida de que necesitamos más de una variable o elemento para poder realizar la misma, en el caso del lenguaje combinado se hace necesario más de un lenguaje artístico para así poder unirlos en un producto común.

Si entendemos la palabra lenguaje como “la manera de expresarse” (Ibarra, 1783: 17) definición también seleccionada de la Real Academia de la Lengua, diremos que el lenguaje artístico es aquella área o disciplina específica dentro del mundo del arte, sea esta la danza, la música, la escultura entre otros. Por lo tanto, el lenguaje combinado en el arte, es la unión de dos o más disciplinas o áreas artísticas en un proyecto común.

La constante búsqueda por diferentes formas de expresión y creación es uno de los rasgos fundamentales del arte contemporáneo. El lenguaje combinado corresponde a esta tendencia y dentro de la expresión dancística tiene sus inicios en la década de los años 50, en donde coreógrafos y bailarines como el reconocido Merce Cunningham comienzan a indagar en el uso y correspondencia con otras áreas artísticas en sus creaciones. El movimiento denominado la Nouvelle Danse, o Nueva Danza, surgida en los años setenta, también





Universidad de Cuenca

corresponde a este tipo de tendencia compositiva, en donde se implantaron nuevas ideas y formas de movimiento involucrándose con otras áreas de expresión artística y vanguardias estéticas.

Esta fusión o combinación forma parte de las corrientes artísticas del arte contemporáneo, en donde las herramientas que utiliza el autor en sus producciones se encuentran en constante cambio y por ello cada día son más los artistas que recurren a la combinación entre las artes, así como a la aplicación de las nuevas tecnologías. El arte contemporáneo en sí mismo es un arte de cruce, expansión, transición, experimentación, originalidad en busca de la huella del propio autor, entre otros.

Las palabras clave en un proceso de creación que incluyen las artes combinadas son: límites, hibridez, ideología y tecnología. Entendiendo a la palabra entrecruce, como el acto de cruzar dos o más cosas entre sí. El lenguaje combinado propone un cruce entre los lenguajes artísticos. Es decir, es el acto de transformar las formas individuales y volverlas híbridas, trabajar entre áreas, disciplinas o lenguajes coexistentes en un mismo producto escénico.

## **1.2 La producción artística compartida**

La danza y la coreografía necesitan constantemente retroalimentarse y redefinirse según las circunstancias y los tiempos, por lo tanto, sus metodologías de creación y composición escénica se construyen en base a las elecciones del director. Sí la obra exige el ingreso de más de una área artística para llegar a su consolidación, el hecho de integrar lenguajes se hace necesario. Por lo tanto, la acción de combinar artes radica en una necesidad y una búsqueda de soluciones y nuevos conocimientos.

El artista y coreógrafo, Luis Arreguín, escribe: “las estructuras en la danza desde sus inicios, han recibido influencias de otras disciplinas tales como la literatura, la poesía, el teatro, la pintura, el cine, el video, etc. (Arreguín, 2011:14) Los recursos que usamos desde otras



Universidad de Cuenca

disciplinas artísticas en la danza, enriquecen la creación y la experiencia estética, además de convertirla en una práctica artística sujeta a mucha reflexión y diálogo. José Antonio Sánchez escribe: “La creación artística es resultado de un proceso singular e irrepetible. La generación de lo artístico (sea obra, imagen, proceso, situación o momento) escapa a la sistematización y a la generalización, En cambio la práctica artística se deja situar, analizar, fijar.” (Sanchez, 2012: 327) Pensamiento con el que coincidimos, pues hablamos de un procedimiento de creación conjunta en el cual una de las características importantes es el hecho de la intencionalidad y la toma de decisiones compartidas.

En este tipo de creación nos podemos preguntar, ¿hablamos de una única dirección, o más bien hablamos de una dirección polifacética, heterogénea o híbrida?, ¿hablamos de una sola disciplina, técnica, experiencia o hablamos de varias?. Sánchez escribe al respecto:

La investigación debe situarse en la dimensión de la experiencia o en la dimensión de las prácticas. Hablar de prácticas no es hablar de técnicas. La práctica artística engloba un proceso de límites borrosos en el que los aspectos de la personalidad, del contexto geográfico, cultural e histórico interactúan con las destrezas propias y las de quienes intervienen en un proceso creativo. La disciplina de cada artista o de cada uno de los colaboradores en un proceso artístico es sólo una dimensión de lo que denominamos práctica artística. Y, aunque ésta pueda ser abordada desde lo disciplinar, no siempre resulta la opción más interesante. (Sanchez, 2012: 330)

En el caso de la dirección compartida se debe tener un mínimo de afectación al momento de combinar lenguajes. Se exige porosidad. Se puede tener varias direcciones una general, artística, plástica, musical, entre otras; pero de la misma obra, no de tres o de cuatro obras distintas, podemos decir entonces, que más que directores hablamos de creadores. Creadores de un mismo fin artístico.



Universidad de Cuenca

La transformación que la obra de arte obtiene tras la combinación de más de un área artística, depende de la capacidad de cruce que el proceso se permita, para así identificar los materiales potentemente creativos y transformadores y para esto se necesitan varias miradas que permitan captar a la obra como un todo. Además, de estar dispuestos a responder a las necesidades de diálogo que el proceso exija con una actitud permeable hacia el otro lenguaje y así expandir sus posibilidades creativas.

Lo que la praxis del lenguaje combinado busca es incidir en el proceso de transformación de la obra artística. Las artes performativas en su mayoría se han nutrido de varias entradas sean estas teóricas, técnicas o estéticas, el teórico Steve Dixon escribe al respecto:

El teatro, la danza y las artes performativas han sido siempre interdisciplinarias y polifacéticas, por siglos han utilizado la música o sonidos, con elementos visuales, accesorios, texto, vestuario y luces para realzar el cuerpo en el espacio y crear movimiento. (Dixon, 2007:15)

Podemos concluir entonces que a pesar de que el teatro y la danza han sido siempre polifónicos, la diferencia es que actualmente las colaboraciones no huyen de los conflictos que se producen por el choque entre lenguajes, ni proponen una visión única para el encuentro entre ellos, por el contrario, encuentran en la combinación y el conflicto una oportunidad para enriquecer la producción y creación artística.

### **1.3 Análisis de procesos de creación y producción artística compartida**

En este apartado, queremos realizar un recorrido sobre las características que identifican al arte combinado, a partir de, experiencias de creación e investigación de artistas reconocidos en la escena artística mundial y quienes comparten el hecho de haber utilizado más de un lenguaje artístico para sus propuestas de creación.



Universidad de Cuenca

Para esto, hemos decidido organizar este análisis a partir de la selección de ciertos referentes para cada una de las características estudiadas y así reflexionar en torno a sus procedimientos y metodologías en conformidad con las que brinda el lenguaje combinado.

### **1.3.1 Límites**

El lenguaje combinado, habla de una disposición de formas, no de una única forma. Los estilos y modos particulares de cada lenguaje se encuentran y se combinan, generando de esta manera un procedimiento combinado. Los criterios para establecer los límites entre las diferentes especificaciones dentro de cada forma o de la forma artística resultante, tras la combinación de lenguajes nos llevan al estudio del filósofo sobre el sistema de las artes particulares, quien explica que estas son solamente:

la realización de formas en un determinado material sensible. Las formas del arte llevan en sí mismas diferencias esenciales, la objetividad exterior en la que toman cuerpo estas formas del arte es a través de un material sensible y es esto lo que hace que se desplieguen las partes particulares. (Hegel, 1989: 2)

Según Hegel las formas del arte como formas generales sobrepasan su determinación específica y logran su existencia a través de otras artes, por ello Hegel escribe: “las artes particulares, de un lado pertenecen específicamente a una de las formas generales del arte y constituyen su realidad artística exterior y representan la totalidad de las formas del arte”. (Hegel, 1989: 3) Por decirlo de otra manera, es la totalidad articulada de las obras de arte en donde los límites existen solo dentro de una especificidad, pero no dentro de una totalidad. Una obra que combina lenguajes, trabaja sobre el arte como una totalidad y a pesar de existir particularidades todas las artes se engranan entre sí, rebasan las fronteras y buscan una totalidad llamada obra. La especialista en lenguajes artísticos combinados Alejandra Vargas (2015: 1) escribe al respecto:



## Universidad de Cuenca

Cuando se habla de producciones translingüísticas se hace referencia a creaciones cuyo desarrollo genera una nueva territorialidad al trasgredir los límites que señalan los elementos o lenguajes de los que se compone. Esta transgresión implica algo más que el simple traspaso de los mismos, involucra una vinculación tal entre los elementos estructurales que no permitan dividirlos y tomarlos nuevamente como separados ya que se convierten en unidad existente en la nueva configuración espacio-temporal que se da a partir de la obra.

Varios coreógrafos y bailarines, mediante su interrelación con la música y su interés en otros lenguajes, potenciaron sus propuestas artísticas y diversificaron sus formas coreográficas. Para poder entender los distintos trayectos de conformación y procedimientos de trabajo, los cuales van constituyéndose por cruces, hibridaciones y relaciones vinculares, queremos analizar algunos proponentes que han traspasado los límites dentro de sus producciones artísticas, los cuales citaremos a continuación:

### ***1.3.1.1 William Forsythe y sus objetos sincronizados***

William Forsythe es un ejemplo que nos permite ubicar la idea de cruce entre las artes particulares, mirando el impacto de sus proyectos. *Synchronious Objects* producido en el año 2002, utiliza la colaboración de varias instancias y lenguajes, en el cual existe una idea de colaboración intensa entre varias especialidades de la universidad de Ohio, quienes generaron una serie de objetos sincronizados a partir de diversos algoritmos de software, fotogramas, técnicas de animación, algoritmos, trazos, mapas, cuadros e improvisaciones de movimiento a tiempo real, permitiendo visualizar el movimiento en nuevos formatos de presentación.

En el siguiente gráfico podemos observar como se daba la disposición de dichos objetos sincronizados desde un software informático que seguía el fluido y las combinaciones de movimiento que se realizaban en las improvisaciones de los cuerpos en el espacio y las formas



Universidad de Cuenca

resultantes logradas por los mismos, cuyo objetivo es desarrollar un set de observación visual

que resalte los patrones de movimiento de los bailarines tanto en tiempo como en espacio a

modo de informaciones gráficas, como podemos observar en el siguiente gráfico. (Figura 1)

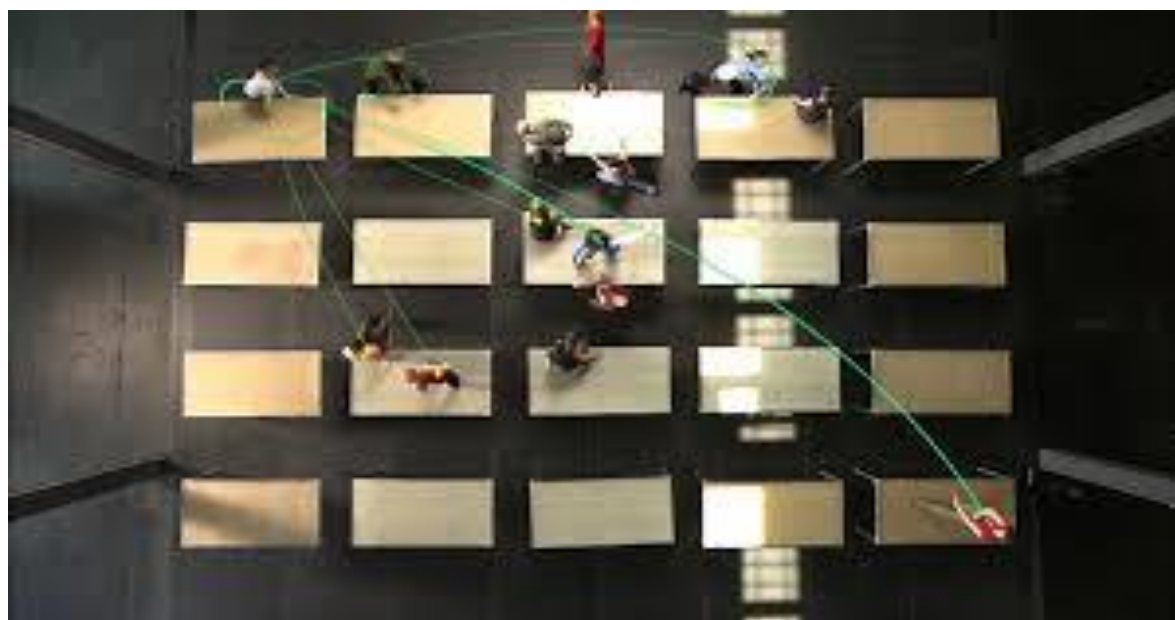


Fig. 1 Forsythe William, *Synchronous Objects*, 2000, fotografía, “imagen en línea”

*Synchronousobjects, for One Flat Thing*, 23/10/2015, <http://www.ehowenespanol.com/citar->

[imagen-internet-bibliografia-estilo-mla-como\\_155222/](http://www.ehowenespanol.com/citar-)

Además de potenciar una gran creatividad, este proyecto nos da la posibilidad de visualizar las improvisaciones en formatos no convencionales, sino dentro de otros modos de representación, mediante la tecnología y medios visuales, que dan la posibilidad de crear infinitas formas, tanto con el material de movimiento como de los algoritmo y nos muestra que el atravesamiento de nuestros propios límites como creadores. Nos permite experimentar en que consiste el trabajo de red, la capacidad de organización y el diálogo entre lenguajes diferenciados, dando la posibilidad de generar múltiples productos que bien gestionados pueden llegar a generar macro proyectos artísticos y abrir innumerables campos de acción.



Universidad de Cuenca

### ***1.3.1.2 Merce Cunningham: La tecnología usada para expandir y transformar el***

#### ***movimiento***

Otro referente a citar es el reconocido coreógrafo y bailarín estadounidense, Merce Cunningham, quien para la década del 50, fue uno de los iniciadores de un cambio en los parámetros, estructuras y paradigmas de composición. Mostró interés en el trabajo de colaboración intenso y estableciendo una estrecha relación con el músico John Cage, además de cineastas, editores, diseñadores de software, entre otros. Un ejemplo de esta colaboración es su obra *Loops* en donde empleaba un programa de inteligencia artificial y en donde su banda sonora fue construida con la voz de Cunningham y con acordes de piano de John Cage.

Entre los dos crearon una forma de trabajo donde la danza se libera de la música, pero no por ello dejaba de colaborar con ella. La versión (2008) de esta obra se creaba en tiempo real y se realizó llenando la mano de Cunningham con sensores que fueron grabados por múltiples cámaras. Logrando una imagen como la que podemos observar en el siguiente gráfico. (Figura 2)



Universidad de Cuenca

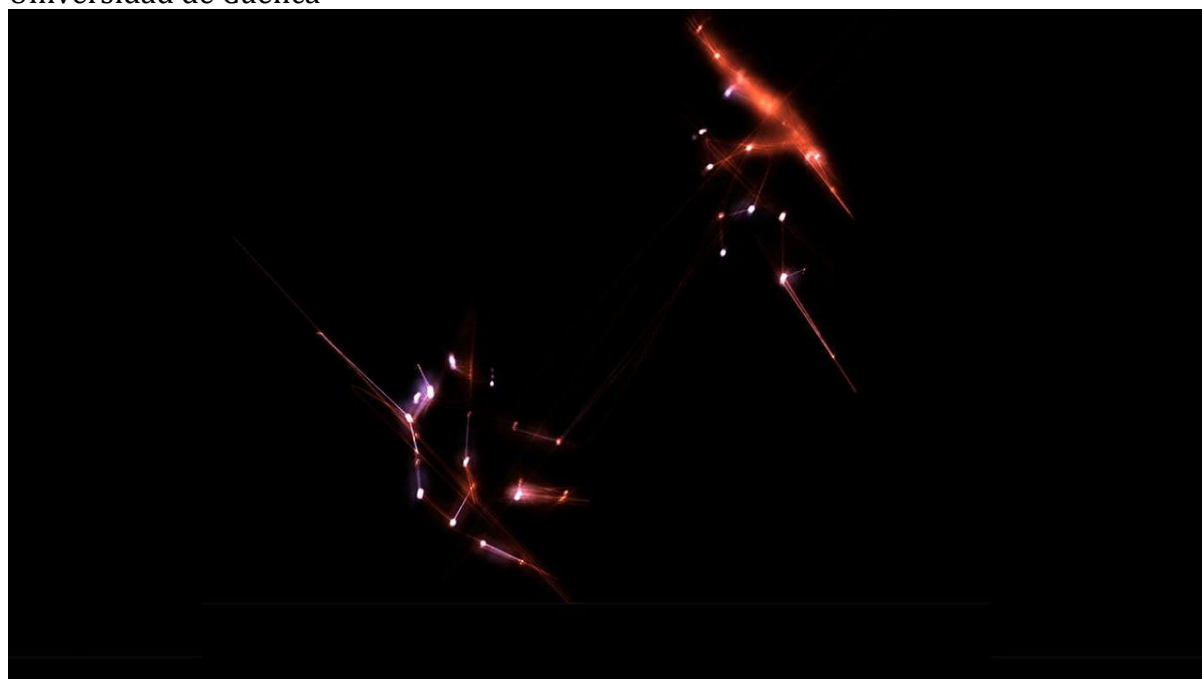


Fig. 2 Cunningham *Loops*, [Fotografía de] DOWNIE ESHKAR KAISER, 2001-11, “Imagen en línea” OpenEndedGroup/Marc Downie & Paul Kaiser, 12/10/2015. <dirección del sitio web> <http://openendedgroup.com/artworks/loops.html>

En esta obra, Cunningham encontró entre las formas de la música, el lenguaje y la tecnología, que la traducción del movimiento podía ser múltiple y generó un resultado híbrido que contenía la fusión entre los mismos. Cunningham mencionó en repetidas ocasiones que el no buscaba revolucionar la danza sino expandirla, no se quedó únicamente con la búsqueda que la danza como lenguaje específico le entregaba, cruzó los límites de su campo de acción conocido, llegando a conocer así muchos otros. El uso la herramienta tecnológica como una extensión de la exploración del movimiento.

Me gusta producir movimientos que parecen fuera de rango, alargar el rango y añadir cosas a lo que pensamos es danza, el software constantemente agrega otras posibilidades. La computadora lo ha abierto para mí, ha abierto las posibilidades que pienso para la danza. ctd (Arreguín, 2011: 33-34)





Universidad de Cuenca

El lenguaje combinado alarga el rango de posibilidades en la creación. Expande el procedimiento, no es limitante. Sus producciones son translingüísticas y se mueven siempre sobre una nueva territorialidad. Brindando espectáculos completos y de gran formato, en donde los lenguajes artísticos específicos se trastocan de diferentes modos.

Otro ejemplo desarrollado también por Cunningham, es el software coreográfico denominado Life Forms creado en 1980, que consiste en un modelo de animación por computadora que permite visualizar, ajustar y manipular el movimiento, en el cual la computadora genera una serie de posibles combinaciones de movimiento, como podemos observar en el siguiente gráfico. (Figura. 3)



Fig. 3, Cunningham, Life Forms, 1980, 01/11/2016, Visualizando el movimiento, ctd

(Arreguín, 2011: 35)

Cunningham mencionó en repetidas ocasiones con respecto a este software, que el mismo no estaba revolucionando la danza, sino expandiéndola porque ves el movimiento en



Universidad de Cuenca

una forma que siempre fue, pero invisible al ojo humano y es la razón por la cual se interesó en el uso de la tecnología y en la tendencia de combinar artes.

Tanto en la experiencia de Loops como en Life Forms, Cunningham recurrió a la tecnología para expandirla y así transformar el movimiento. No se quedó únicamente con la búsqueda que la danza como lenguaje específico le entregaba. Cruzó los límites de su campo de acción conocidos, llegando a conocer así muchos otros. La mixtura de lenguajes no revoluciona ni una ni otra área artística, al contrario las expande y las vuelve híbridas.

La herramienta tecnológica en sus trabajos es una extensión de su exploración de movimiento y se centra más que en el resultado en el proceso. Mirando al gesto creativo como una experiencia más que como una meta. Al respecto Cunningham señala:

Me gusta producir movimientos que parecen fuera de rango, alargar el rango y añadir cosas a lo que pensamos es danza, el software constantemente agrega otras posibilidades. La computadora lo ha abierto para mí, ha abierto las posibilidades que pienso para la danza. (ctd. Arreguín, 2011: 33-34)

El lenguaje combinado alarga el rango de posibilidades en la creación. Expande el procedimiento, no es limitante. Sus producciones son translingüísticas y se mueven siempre sobre una nueva territorialidad. Brindando espectáculos completos y de gran formato, en donde los lenguajes artísticos específicos se trastocan de diferentes modos, constituyendo así una dinámica organizativa en donde cada dimensión adquiere valor y trascendencia al ser trabajada como sistemas y conjuntos orgánicos que se relacionan de manera permanente entre sí.



Universidad de Cuenca

### **1.3.1.3 Alwin Nickolais: *el padre de la danza multimedia***

En la creación que combina lenguajes artísticos, la permeabilidad<sup>1</sup> es básica y necesaria en la acción de traspasar límites, pues los diversos elementos entran a ser parte de un mismo objeto, denominado obra. Nickolais, considerado el padre de la danza multimedia, es uno de los coreógrafos más innovadores de la danza moderna en el siglo XX. Logró crear obras multigénero en donde tanto el movimiento como la escenografía, la utilería, el sonido y la iluminación, eran componentes básicos y se encontraban intercomunicados constantemente durante la obra.

Nickolais es un buscador constante de la máxima sensibilidad, sea desde una área artística o desde varias, transitando el espacio de la creación continua. Sus obras proponen atravesar fronteras y recurren al uso de luces, proyecciones, diapositivas, música, accesorios y materiales escultóricos y plásticos. Crea ambientes propicios para la danza y su interacción con los bailarines, mediante una puesta en escena que muchos críticos la han catalogado como “*teatro multimedia moderno*”, en la cual utiliza todo tipo de recursos con el fin de consolidar su exigencia estética y conceptual. Como lo podemos observar en la siguiente imagen (Figura 3)

---

<sup>1</sup> La permeabilidad es la capacidad que tiene un material de permitirle a un flujo que lo atraviese sin alterar su estructura interna.



Universidad de Cuenca



Fig 3. Nickolais Alvin, *Eight Column*, Fotografía, (1940), “Imagen en línea”, *conceptoradio*, 10/10/2015, <Dirección del sitio web> <http://www.conceptoradio.net/2014/01/23/alwin-nikolais-la-danza-como-arte-del-movimiento>.

En la práctica artística de Nikolais también podemos identificar esta ampliación de los umbrales sobre los lenguajes específicos, su principal interés estaba más que en el lenguaje utilizado, en la obra misma y su consolidación, usaba cuanto herramienta y área del arte le sea posible o la obra requiriera. Los terrenos y campos de acción se vuelven borrosos y movedizos. Hay una debilidad de frontera y es entonces donde la actitud permeable es básica. El trabajo en colaboración involucra distintas sensibilidades, miradas y subjetividades, por lo tanto, las geografías son móviles, se fragilizan y se multiplican.

Nickolais sostenía que estaba en contra de la obsesión de la danza moderna por el “yoismo” y su principal interés estaba más que en lenguaje utilizado, en la obra misma y su consolidación. Trabajaba en pos de materializar sus ideas y miraras expuestas en el escenario.



Universidad de Cuenca

Usaba cuanto herramienta y área del arte le sea posible o la obra requiriera. Podemos concluir entonces, que el cruce de límites en el lenguaje combinado, es importante ya que nos lleva a pensar en que los terrenos y campos de acción se vuelven borrosos y movedizos. Hay una debilidad de frontera y es entonces donde la actitud permeable es básica. El trabajo en colaboración involucra distintas sensibilidades, miradas y subjetividades, por lo tanto, las geografías son móviles, se fragilizan y se multiplican.

#### ***1.3.1.4 Alexander Calder: esculturas cinéticas***

El escultor Alexander Calder, nos lleva a reflexionar sobre las iniciativas colaborativas y experimentales entre las artes. Crea esculturas que cuelgan y se mueven por acción del viento u otros estímulos, creó esculturas en pequeño y grande formato y se valía de la danza y la música para ampliar la percepción de la cinética propia de las esculturas colgantes. En sus puestas en escena se vale de la danza, música y coreografía para construir escenarios con una iluminación específica con la intención de resaltar volúmenes y espacios de sus esculturas. En su puesta en escena *Work in Progress* (1968), encontramos un ballet que utilizó la danza gestual en un escenario mágico en el cual construyó una instalación lumínica específica para la puesta con la intención de resaltar los volúmenes y espacios de sus esculturas, como podemos observar en el gráfico. como podemos observar en el gráfico. (Figura 4)



Universidad de Cuenca

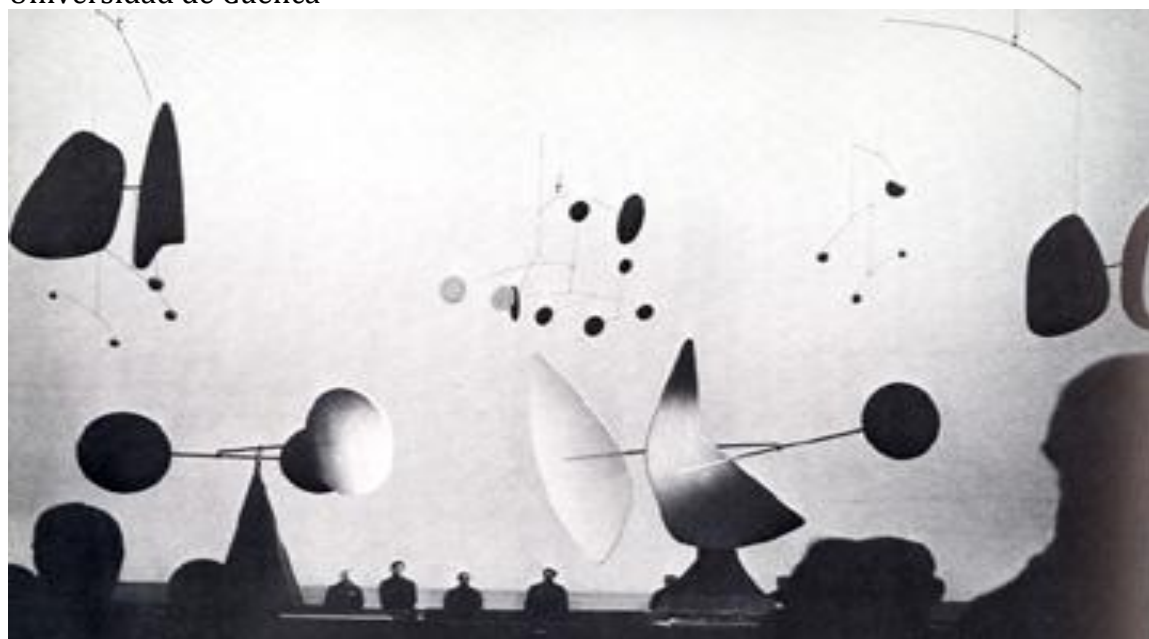


Fig 4. Calder Alexander, *Work in Progress*, (1968), Calder's work. Photo source: The Calder Foundation, NY, ctd. (Arreguin, 2011:192)

Este escultor colaboró en muchos proyectos de danza con coreógrafos reconocidos y de amplia trayectoria como Martha Graham, Joseph Lazzini, entre otros. Además de realizar múltiples investigaciones con respecto al espacio, utilizando estructuras móviles que dan la sensación de cambio continuo, que le permiten al espectador vivir la experiencia estética desde diversos puntos, sintiendo un movimiento constante durante toda la puesta.

Lo que podemos sustraer de Calder, es la continua búsqueda que hace con respecto a otras artes diferentes a la escultura, para alimentar su interés investigativo y consolidar sus obras. Indaga en la danza debido a su interés por el movimiento y generó no sólo un diálogo sino una correspondencia con la misma, en pos de cumplir con las necesidades que su obra exigía. Sin duda Calder se pregunta constantemente en su quehacer artístico y busca las respuestas no únicamente dentro de su propio territorio, traspasa los límites de su arte.



Universidad de Cuenca

En conclusión diríamos entonces, que los límites como característica de este tipo de tendencia compositiva, promueven el movimiento, el borramiento de las fronteras y la expansión tanto de los lenguajes específicos como de la obra.

### **1.3.2 Híbridez**

La híbridez se desarrolla a partir del último cuarto del siglo XX, en el cual se presenta una fuerte tendencia por la transcultura, la multicultural, la mezcla cultural entre otros muchos fenómenos sociales, culturales, artísticos, filosóficos, etc. Se presenta casi en todas las esferas dentro de los discursos que se plantean en la contemporaneidad. Su sentido se constituye por el juego de las diferencias semióticas, en donde la conceptualización de lo puro y lo híbrido corresponde a un ejercicio de analogías y de contradicciones.

La híbridez está basada en la idea de la mezcla de prácticas artísticas consideradas como diferentes.

El arte híbrido se sitúa en los límites de los géneros artísticos tradicionales y nuevos. Su propuesta es abolir fronteras y por ello genera proyectos que son difíciles de clasificar. Lo híbrido en el arte nos lleva a mirar y a reflexionar sobre las referencias cruzadas con otras disciplinas, nos inserta en un proceso interdisciplinar.” (Lyotrd, 1985: 285)

En el lenguaje combinado la hibridación es uno de los ingredientes principales, pues sin ella la combinación y la apertura de las fronteras sería limitada. La creación combinada en sí misma produce hibridación, el encuentro entre dos o más artes, rompe el límite entre el inicio de la una y el final de la otra, conjuga la experiencia creativa en un solo hecho y de acuerdo al nivel de conjugación de cada una de las artes implícitas, la hibridación evidencia una nueva resolución, un nuevo fenómeno estético, una nueva disposición heterogénea que involucra dicha conjugación.



Universidad de Cuenca

### **1.3.2.1 George Segal: *La escultura como danza***

El escultor George Segal propone en sus creaciones una modalidad de colaboración y curiosidad por lo otro, se interesa por los límites entre el cuerpo y la materia que connotan una mezcla híbrida de sensaciones. Fue un escultor pionero en el uso de la técnica a través de vendas de yeso para conseguir moldes del cuerpo humano.

A través de esta técnica, Segal conseguía moldes que más tarde se convertirían en esculturas que tras todo el proceso de construcción, no solo eran copias proporcionadas por una matriz, en este caso los cuerpos. Sino más bien eran cuerpos detenidos en un espacio-tiempo, que contenía una memoria específica, la memoria de los cuerpos y de la materia. Sus esculturas son muy teatrales, pueden leerse desde una perspectiva poética o desde un realismo mágico y simbólico. En su obra llamada *Las Bailarinas* (1971) elabora una serie de esculturas de bailarinas que se encuentran en un momento detenido, creando una tensión muy particular en el espectador y sus lecturas particulares.

Otra de las características de las esculturas de Segal es que son muy teatrales, pues cada una de las esculturas inventa su propia historia y puede ser leída por el espectador desde una poética sensible. En su obra llamada *Las Bailarinas* (1971), por ejemplo, elabora una serie de esculturas de bailarinas que parecen no tener movimiento y se encuentran en un momento detenido, creando así una tensión muy particular en el espectador. Sus esculturas tienen un mínimo de color y detalle, como podemos observar en el gráfico. (Figura 5)





Universidad de Cuenca



*Las bailarinas* 1971, George Segal, <Imagen tomada de> (Arreguín, 2011: 147)

De este referente podemos concluir en que la escultura puede encontrar momentos de correspondencia con otras artes, sin funcionar únicamente como escenografía de un hecho escénico, sino intervenir directamente tanto con el concepto, como con la disposición de la obra. Las obras de Segal, tienen movimiento propio, su gesto creativo es muy elocuente y traen consigo una gran cantidad de información para los que puedan estar observando. Sus esculturas dejan en el tiempo la huella del cuerpo.

#### ***1.3.2.2 Oskar Schlemmer: combinación, mezcla e hibridez***

El pintor y escultor alemán Oskar Schlemmer, es otro de los referentes que indagó entre la correspondencia y colaboración de lenguajes artísticos y provocó hibridación. En sus obras



Universidad de Cuenca

se manifestaban una mezcla y combinación entre la danza, la música, el vestuario, la iluminación, entre otros. Un ejemplo de esto es su obra *Metal Dance* estrenada en 1929, en la cual utilizó bailarines con vestuarios creados a partir de estructuras y figuras geométricas.

En esta puesta los bailarines se vieron obligados a limitar su movimiento y explorar otros nuevos debido a las exigencias y diseños de sus vestuarios, esto provocó la creación de imágenes y contenidos en el espacio y tiempo así como cambios en la disposición de la obra, como se puede visualizar en el siguiente gráfico. (Figura 6)



Fig. 6 Vestuario de *Triadic Ballet*, 1922, Oskar Schlemmer <imagen tomada de> (Arreguin, 2011: 25)

Schlemmer no huye de la hibridación. Los cuerpos se ponen al servicio de los dispositivos en la escena. Amplía las posibilidades de imágenes y usos del cuerpo en el espacio, interviene el espacio con sus puestas multidisciplinarias, brindando un abanico de posibilidades e instancias creativas.



Universidad de Cuenca

### 1.3.2.3 Loie Fuller: artista híbrida en tendencias e intereses.

La coreógrafa norteamericana Loie Fuller, es otra de las artistas en cuya obra se puede observar la hibridación entre lenguajes. Fuller realizó trabajos coreográficos usando medios tecnológicos y de iluminación y recorrió más de un lenguaje artístico. Creó espectáculos de trascendencia que la consolidan como una artista de vanguardia en tendencias e intereses por la hibridación. Su pieza más reconocida es la *Danza Serpentina*, que consistía en una danza con ropa muy amplia y con bastones largos en sus manos, que al momento del movimiento lograba figuras expandidas en el espacio, sobre su falda se proyectaban luces de múltiples colores, además de imágenes y efectos que transformaban la forma de su cuerpo, y daban como resultado un fenómeno híbrido y combinado, como podemos observar en la imagen. (Figura 7)



Fig. 7 Fuller Loie, *Danza Serpentina* 1896, <imagen en línea> The Living Culture Magazine, 01/12/2016, <https://kevinjesus20.com/tag/marie-louise-fuller/>



Universidad de Cuenca

Al observar esta imagen y todas las anteriores analizadas, podemos percibir que no son fenómenos puros, al contrario miramos ruido, desorden, mezcla, hibridez. Concluimos entonces en que la combinación de lenguajes artísticos como tendencia y herramienta de creación, busca el desarrollo de este tipo de fenómenos escénicos, en donde tanto la expansión de las territorialidades y los límites así como la hibridación de las artes y sus resultados estéticos, constituyen características propias.

### **1.3.3 Ideología combinada**

La palabra ideología hace referencia al conjunto de ideas fundamentales que caracterizan un pensamiento, una corriente, una colectividad, una época, entre otros. El teórico Van Dijk escribe: “Dentro de este sentido general definimos las ideologías como sistemas de creencias o, dicho de otra forma, las creencias compartidas por los miembros de un grupo”. (1998:5)

Si hablamos de una ideología dentro del campo de los lenguajes artísticos combinados, podemos señalar como características propias las ya señaladas anteriormente que son: porosidad dentro de los límites con la idea de cruce y entrecruce, la hibridez a partir de las diferencias, hacer del caos una oportunidad creativa que dé lugar a nuevas preguntas y enunciaciones, hacer uso de la tecnología para potenciar las propuestas artísticas.

El arte es una técnica de comunicación, escribe la artista contemporánea Julia Cameron (1996:84) y es precisamente la imagen la técnica más completa de toda la comunicación. Por medio del uso de la tecnología se puede generar nuevas y múltiples dimensiones y posibilidades de creación. Además de enfatizar la particularidad ideológica del trabajo de red y mirar los procesos como hechos colaborativo. La posibilidad de interacción y de diálogo que involucra un trabajo desarrollado bajo la herramienta de la combinación de lenguajes, basa su desarrollo





Universidad de Cuenca

en las relaciones generadas entre las artes, permitiendo una conjugación entre ellas y sus posibilidades. Disolviendo los límites y obteniendo como resultado una creación híbrida.

Sin embargo, para que esta creación híbrida se dé, es necesario que los miembros de dichos lenguajes artísticos diferenciados lleguen a conocerse, para entonces sí, adquirir, aprender o cambiar sus creencias ideológicas particulares e inculcarlas a los diferentes miembros participantes del proceso creativo. Para lo cual es preciso que dichos miembros se comuniquen, es decir, necesitan analizar cuidadosamente los múltiples discursos que expresan y representan sus propias creencias ideológicas y la de los otros.

Según el teórico Van Dijk, esta naturaleza discursiva fundamental de la reproducción de ideologías hace que el enfoque lingüístico sea indispensable en un estudio interdisciplinario amplio de la ideología y escribe:

Podemos atrevernos a afirmar que la ideología es inconcebible sin lenguaje. De allí nuestra afirmación de que una teoría multidisciplinaria de la ideología requiere un fundamento triple, basado específicamente en la teoría combinada. (Dijk,1998: 3)

Cabe señalar que en correspondencia con lo que menciona Van Dijk, no existen lenguajes individuales, por lo tanto tampoco hay ideologías personales, sino solamente usos personales de la ideología. Tanto ideología como lenguaje se definen solamente a nivel de grupo social o comunidad cultural, en el caso de los procesos creativos, sería solo en base a procesos colaborativos, redes o creación compartida.

La idea de ideología combinada, se inserta en un pensamiento múltiple, es decir que no se ancla en lugares, no es estático, no es absolutista ni hermético, al contrario promueve el intercambio y el tránsito continuo de ideas, prácticas y acciones. Es un pensar el mundo de forma distinta, es una sobredimensión del pensamiento.

El lenguaje combinado como ideología, es una de las formas de producción simbólica que ha tenido mucha acogida en el mundo de la escena. Su característica de ser una propuesta



Universidad de Cuenca

de producción artística compartida la ha llevado a anclarse desde diferentes espacios, cuya vía de construcción depende de los intereses propios que persiga el autor o autores y de las condiciones de creación. Esto además, implica tener en cuenta la diversidad de proposiciones e intencionalidades que existen en un contexto de redes de re-significaciones que generan sentidos y significados dinámicos que se reconfiguran en un espacio, un contexto y un tiempo

### ***1.3.3.1 Los bailarines posmodernos y su concepción ideológica del cuerpo***

En este apartado, se hace una amplia referencia en torno a los bailarines posmodernos de manera general, sin tomar el trabajo individual de cada coreógrafo, debido a que es una tendencia global dentro del mundo de la danza, que encierra una forma de pensamiento y de práctica muy particular.

En las décadas del 60 y 70 en América, es en donde se comienza a indagar en el encuentro entre más de un lenguaje artístico. *El Judson Dance Theater*, una organización colectiva de bailarines, coreógrafos, músicos y artistas visuales, es un ejemplo de la producción colaborativa entre las artes, puesto que su ideología de creación se basa en la diversidad y en la libertad de creación. El coreógrafo Ernesto Ortiz (2014:1) escribe al respecto:

Un maestro que no reconoce la riqueza de esta pluralidad en cuerpos, morfologías, energías, saberes y sentires, pierde la oportunidad de encontrarse con universos que vibran paralelamente al suyo; y que le ofrecen un banco inconmensurable de posibilidades creativas.

En concordancia con Ortiz esta ideología abierta de la creación y del movimiento que trajeron consigo los bailarines posmodernos abre las opciones y las formas de las propuestas artísticas, acoge un flujo de ideas más flexible, así como puestas en escena más diversas e indisciplinadas, en las cuales el encuentro entre las artes es una oportunidad para la creación y producción.



Universidad de Cuenca

Bailarines como Anna Halprin, Ivonne Rainer, Steven Paxton, Trisha Brown, Simone Forte, entre otros, se reunieron con actores, músicos y artistas plásticos, sustituyendo los juicios de valor por la observación y el análisis, en donde cada uno participaba en las acciones creativas de los otros, sin ignorar la capacidad de transformación y la polisemia de este cuerpo vivo y fluctuante.

En la danza posmoderna cada una de las obras se construye con criterios diferentes y por ello pertenecen a estilos diversos, lo que dificulta enormemente su posible ordenación a géneros artísticos ya definidos. Esto permite una diversidad de propuestas artísticas, con una gran cantidad de usos personales de la ideología, flujo de ideas, resoluciones escénicas y desplazamiento del cuerpo.

El paradigma postmoderno de la danza y del arte en general se ha ido asentando alrededor de todo el mundo y la tendencia a combinar artes dialoga con este paradigma. Constituyéndose como una aproximación compositiva abierta y flexible, interesada en la expansión y respondiendo a tendencias de hibridación, tránsito y cruce. Los coreógrafos posmodernos acudían a la experimentación y exploración y esto los llevó a descubrir nuevas tendencias compositivas que involucraban diferentes artes y que les develaba un sinnúmero de posibilidades en la creación, asumiendo una postura abierta al experimento y a la fusión. No se interesaban únicamente en el resultado o producto final, sino en la diversidad de situaciones y encuentros que provocaba cada proceso. No se apegaban únicamente a un material estético sino a la cantidad de aprendizajes, riesgos y descubrimientos que el proceso produce.

El arte combinado exige un grado de curiosidad, riesgo y conflicto. Es necesario cuestionar el lugar del confort, salir del lugar cómodo con mi universo conocido, para entonces sentir curiosidad por el otro, indagar en el otro y en correspondencia generar una ideología de creación compartida.



Universidad de Cuenca

Hay además una constante búsqueda por maridar las artes, por permearse de las acciones performáticas de las artes visuales, de las miradas que sobre el cuerpo van apareciendo, y por acercarse al mismo desde una perspectiva holística, que permita un manejo integrado y armónico de las posibilidades físicas, de las formas de abordar la relación cuerpo – mente – espíritu, y encontrar relaciones más democráticas en el hecho creativo. (Ortiz, 2014: 4)

Esto implica, que como ya lo había señalado Cunnigham, la danza se expande, sus campos de relación y acción se expanden. Tanto para los bailarines posmodernos como para el arte combinado el cuerpo no está relacionado con la homogeneidad, se reconfigura siempre, es fluctuante, móvil y profundamente polisémico, como es el caso de la ideología combinada.

#### **1.3.4 Tecnología**

La vinculación con la tecnología y la interacción entre diversas disciplinas es una característica intrínseca a la mayoría de producciones artísticas contemporáneas. En las formas mixtas de artes y medios, el uso de tecnología permite la apertura a diversos tipos de experiencia. Por medio de elementos audiovisuales, sonoros, lumínicos, escenográficos, digitales, se construyen nuevas dimensiones y formas.

La videodanza vincula la creación artística y el soporte tecnológico, consiste en un diálogo contaminado entre el cuerpo y el video como complementarios en un desarrollo colaborativo; un campo dialógico con procesos creativos que se complementan y cuyo punto de convergencia es la correlación entre tecnología y arte. El uso de la cámara como herramienta tecnológica nos permite encontrarnos con un cuerpo en movimiento desfragmentado. El usar diferentes focos, planos y técnicas brinda la posibilidad de modificar, editar y hasta recrear un cuerpo, gracias a la fusión entre los diversos lenguajes implícitos, como son: el corporal,





Universidad de Cuenca

visual, sonoro y digital, que juntos en su encuentro y uso, muestran un cuerpo otro y lo hacen diferente.

La posibilidad de interacción entre varios formatos potencia las relaciones entre los lenguajes artísticos que se entremezclan y desarrollan paralelamente en la composición, siendo precisamente esto lo que permite conjugar sus posibilidades particulares. (Vargas, 2015:1)

El uso de la tecnología está en pleno auge, no solo dentro del mundo de la creación artística, sino en un territorio mucho más general, cotidiano y universal, a tal nivel que ha traído consigo una nueva forma de narrar, que es la recientemente conocida como *la narrativa transmedia*, en donde a través del apoyo y combinación de varias posibilidades tecnológicas incluyendo el uso de redes sociales, plataformas virtuales, videojuegos, máquinas especializadas entre otros, la obra se nutre de diferentes medios para contar una historia.

La tecnología no afecta solo al ámbito de la creación y sus procesos, sino también al ámbito de la producción y promoción dentro del arte, un ejemplo de esto son las nuevas políticas llevadas a cabo por los grandes museos y empresas del arte en general, los cuales incitan a la participación de sus visitantes por medio del uso de las redes sociales y han eliminado las prohibiciones de hacer fotografías, para así animar a la gente a compartir en sus redes la experiencia vivida dentro de tal o cual exhibición.

Esta política la manejan museos tales como el MOMA, el Louvre o el Thyssen, verdaderas empresas dentro del arte y su producción. La tecnología es aquella que ha impulsado a muchos coreógrafos y directores reconocidos a nivel mundial a indagar en la tendencia de hibridar artes. El Doctor en Artes Visuales e Intermedia Luis Gilberto Arreguín Garmendia señala al respecto:

El trabajo entre disciplinas usando medios tecnológicos o imágenes empleadas para construir una obra, son una herramienta a utilizar que responden a intereses formales,



Universidad de Cuenca

espirituales, físicos, de búsqueda pero sobre todo de un espíritu de colaboración para obtener de esas áreas elementos que no tiene la nuestra y así expandir nuestras posibilidades coreográficas. (Arreguín, 2008:14)

Hoy por hoy cada vez es más común dentro de las iniciativas de obras escénicas, la búsqueda de integrar la tecnología a sus procesos creativos. La danza, ostensiblemente es la forma más corpórea de presentación y ha sido conceptualizada como una práctica que continuamente evoluciona con la tecnología. Tanto en los escenarios como en espacios no convencionales, miramos una serie de formatos de presentación en las cuales las artes combinadas juegan diversos roles. Como es el caso de los siguientes referentes.

#### ***1.2.4.1 Klaus Obermeier: Nuevas tecnologías***

El coreógrafo austriaco Klaus Obermeier, causó sensación en el mundo incorporando nuevas tecnologías en la escena, su proyecto *Vivisector* que es un experimento sobre el espacio-tiempo continuum en el mundo real, es un claro ejemplo del uso de nuevas tecnologías en la creación escénica. Su búsqueda se basa en romper la linealidad del movimiento por medio de las proyecciones aplicadas sobre los cuerpos de los bailarines, encarando el potencial estético y las consecuencias de integrar tecnologías interactivas con una actuación en vivo sobre el escenario en donde son proyectadas las imágenes creadas.

En la obra *Vivisector*, la pantalla es el cuerpo del bailarín, en el cual se combinan las imágenes proyectadas, con las secuencias de movimiento creadas por Chris Harig, el coreógrafo y bailarín, quien diseñó “secuencias que contrastan con las mutaciones, cambios de color en la piel, la duplicación, y la disolución de los bailarines por efecto de las proyecciones sobre su cuerpo”. (Obermeier, 2015:1) Obsérvese en el gráfico: (Figura 8)



Universidad de Cuenca



Fig. 8 Obermeier Klaus, Harig Chris, *Vivisector*, 2002, <imagen en línea> [highlike.org](http://highlike.org/text/klaus-obermaier-6/), 13/12/2016, <http://highlike.org/text/klaus-obermaier-6/>

Según Obermaier, el uso de una sofisticada tecnología interactiva libera al bailarín del set coreográfico y genera un contenido visual en tiempo real, creando un espacio kinético donde las dinámicas del cuerpo son extendidas y transferidas. (Obermeier, 2015:1) El espacio es creado simétricamente según el lugar en donde se coloca el bailarín, para entonces generar diversos espacios e imágenes con la proyección sobre los cuerpos, dando la idea de cuerpos fragmentados que se reconstruyen constantemente en la escena, como se observa en el siguiente gráfico. (Figura 9)



Universidad de Cuenca



Fig.9 Klaus Obermaier, Chris Harig, *Vivisector*, 2002, 2002, <imagen en línea> highlike.org,

13/12/2016, <http://highlike.org/text/klaus-obermaier-6/>

Junto a Obermaier hay todo un equipo de trabajo multidisciplinario, que incluye a bailarines como Chris Harig, Robert Tannion y Desireé Kongerød, diseñadores de interacción y programadores como Christopher Lindinger, Robert Praxmerer y Peter Brandel, quienes forman parte de una red denominada Futurelab de Ars Electronica.

Este equipo de artistas en diversas áreas conforman un ámbito de auténtica colaboración, en el que trabajan en pos de crear y producir obras de arte. Además de sostener la idea de que no importa conjugar cuantas artes sean necesarias en pos de satisfacer las necesidades que la obra exija y de que para ello es necesario tener una mirada ampliamente afinada, una sensibilidad artística, un pensamiento no fronterizo, una necesidad creativa porosa y tomar distancia para mirarme y mirar al otro, tomando en cuenta que mirar no es recibir, sino ordenar lo visible, ordenar la experiencia.



Universidad de Cuenca

#### 1.2.4.2 Victoria Vesna: *proyecto Bodies Inc*

El proyecto *Bodies Inc* es otro referente al respecto y consiste en un sitio WEB que permite a sus usuarios construir cuerpos en espacio 3D. Su creadora Victoria Vesna, junto a un grupo de colaboradores, originan este proyecto a la manera de institución a través de la cual el cuerpo toma forma en el proceso de construcción de identidad.

El sitio WEB proporciona información para que una comunidad activa de participantes escoja su propia forma de cuerpo. Su propósito es cambiar el discurso del cuerpo desde la usual idea de carne e identidad, para que los participantes construyan los cuerpos a la medida de sus fantasías y así poder visualizarlos ya en su forma transfigurada. Obsérvese en el gráfico (Figura 10)



Fig. 10 Vesna Victoria, *Arshake*, 2014, <imagen en línea> 16/12/2016,

<http://www.arshake.com/en/intervista-victoria-vesna-parte-iv/>





Universidad de Cuenca

Este proyecto propone el uso de la tecnología dentro de la interdisciplinariedad e intertextualidad. Explora el cómo las tecnologías de la comunicación afectan el comportamiento y las percepciones de identidad cambian en relación con las innovaciones científicas aplicadas a cuerpos humanos.

#### **1.2.4.2 Wayne Mc. Gregor: tecnología y cuerpo humano**

El coreógrafo británico Wayne Mc. Gregor, uno de los coreógrafos más reconocidos de la danza contemporánea, está ampliamente interesado en la tecnología, la biología y el cuerpo humano. Explora en su trabajo artístico la incursión en medios como artes visuales, la tecnología y la música. Dentro de sus creaciones coreográficas busca crear imágenes acústicas, visuales, cinéticas y para esto emplea diversos elementos tecnológicos. En su obra *Nemesis* utiliza prótesis sobre los cuerpos y como extensiones de ellos, llevando a cabo un doble juego dentro de las nociones de lo orgánico y tecnológico, planteando una forma diferente de movimiento, como podemos observar en los siguientes gráficos. (Figura 11-12)



Fig. 11 McGregor Wayne, *Nemesis*, 2002. Random Company. <imagen en línea>

<http://waynemcgregor.com/productions/nemesis>



Fig. 12 McGregor Wayne, *Nemesis*, 2002. Random Company. <imagen en línea> -

<http://waynemcgregor.com/productions/nemesis>

El trabajo de McGregor se presenta innovador debido al uso de la tecnología a favor de la danza; el coreógrafo ha logrado encontrar un equilibrio en el que ambas se complementan, y a la vez crean un nuevo sentido, temática y movimiento corporal.

#### ***1.2.4.3 Matthew Barney: tecnología y riqueza visual***

El artista Matthew Barney es otro referente que implementó en sus producciones el uso y la presencia fuerte del lenguaje tecnológico, en su película *Cremaster 3* estrenada en el año 2002, parte de una serie de cuatro películas, en donde hace uso de prótesis sobre el cuerpo para crear imágenes simbólicas. La obra tiene una gran intensidad y riqueza visual. Mírese en los gráficos. (Figura 13)



Universidad de Cuenca



Fig.13 Escena 1/Cremaster 3, 2002, Matthew Barney y Aimee Moulin ctd (Arreguín, 2011: 168)

El equipo que conformó esta obra llevó a cabo un proceso colaborativo y un trabajo en red y fue sumamente grande, solo por mencionar a algunos citaremos: al escritor y director Matthew Barney, el escultor Gabe Bartaíos; el director de fotografía Peter Strietmann; el músico y compositor Jonathan Bepler, entre muchos otros.

En este recorrido por las características principales del lenguaje combinado, podemos mirar una correlación entre las mismas, es decir al hablar de hibridez, hablamos de un atravesamiento de límites, de un tipo de ideología y de un uso específico de técnica y tecnología. Estas herramientas se complementan y se corresponden la una con la otra y se hacen presentes según lo exija o lo necesite la obra, a la vez que configuran un tejido conceptual que nos permite aproximarnos a creaciones de diversos tipos, con el fin de analizarlas desde la





Universidad de Cuenca

perspectiva del lenguaje combinado. En ese contexto, en el segundo capítulo procederemos a realizar el análisis desde estos criterios del proceso de creación de la obra.

Como conclusión de este capítulo, recogemos el hecho de que la tendencia de combinar lenguajes artísticos, ha estado presente siempre en la producción artística y es bastante amplio el número de artistas que han incursionado en esta modalidad de creación. Además cabe recalcar que cada una de las características que hemos señalado ya sean los límites, la hibridación, la ideología combinada y expandida y el uso de la tecnología, están conectadas la una con la otra. Por lo tanto, el arte combinado no es una visión purista del arte, genera productos híbridos. Además podemos decir que, siempre es posible encontrar una nueva vía de combinación o interrelación entre las artes. Lo importante es no perder el interés en la expansión de las fronteras y deberse sobre todo a las necesidades que la obra exija según nuestro gesto e interés creativo de desplazamiento y expansión.



## CAPÍTULO 2

### 2. Análisis del proceso de creación “SALA DE ESPERA”

“*Sala de espera*” es uno de los productos del proyecto de investigación, creación y producción de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca denominado *Nueva estética desde América Latina*, cuyo objetivo de investigación correspondía al desarrollo de un proceso de creación basado en la puesta en práctica de los lenguajes combinados como herramienta de composición y creación escénica.

El propósito de este capítulo es analizar el proceso de creación del montaje escénico práctico que apoya nuestra investigación, a partir de las características estudiadas sobre el lenguaje combinado, mismas que tras su reflexión y homologación con las experimentadas en nuestro proceso nos llevaron a las siguientes fases de creación: la curiosidad por conocer al otro, el diálogo y la abstracción en torno a la temática, la hibridación y el tiempo: gesto creativo compartido, la exploración, la permeabilidad y transferencias, las presencias diferenciales y las conexiones parciales.<sup>2</sup>

#### 2.1 Necesidad y curiosidad por conocer al otro

“Cuando alguien quiere cruzar un umbral, lo primero que debe existir es un interés o una curiosidad por saber lo que está del otro lado. Si no me interesa, no cruzo. El hecho de cruzar nos saca de nuestro territorio conocido. Pasamos el límite y pisamos suelo extranjero. Este viaje lo emprendemos por decisión propia, porque queremos conocer este nuevo lugar.” (Bustos, 2016: 2) Por lo tanto, la característica del cruce de los límites va de la mano con el interés y curiosidad por el otro.

---

<sup>2</sup> Estas reflexiones y fases de creación se encuentran también explicadas en el artículo denominado “Sala de espera”: Una propuesta de creación y producción compartida a partir del lenguaje combinado, dentro de la revista de investigaciones artísticas *tsansa*.



Universidad de Cuenca

Cruzar límites nos lleva a rebasarnos a nosotros mismos, nos expande. Ampliamos el ángulo de nuestra visión, enriquecemos nuestro vocabulario, exploramos espacios desconocidos, nos descentramos y hacemos descubrimientos. En el mundo en general, es sumamente fuerte la necesidad por descubrir. El teórico Carlos Rojas, escribe al respecto: "todo aquello que negamos corresponde a un ejercicio previo de descubrimiento" (Rojas, 2016:1) es decir no podemos negar aquello que no conocemos y en el momento en el que nos confrontamos con lo desconocido se torna indispensable descubrir.

Como ya habíamos analizado anteriormente, la mixtura de lenguajes no revoluciona la obra, la expande y la enriquece. En nuestro proceso de creación mirábamos a esta mixtura como una oportunidad para abrirnos hacia nuevas textualidades en el arte. Dicha curiosidad nos llevó a la pregunta: ¿Quién establece los límites entre las artes?, en busca de la respuesta, nos acercamos a George Hegel, quien en sus estudios sobre el sistema de las artes, señala: "las formas generales del arte son solamente la realización de formas en un determinado material sensible". (Hegel, 1989:127) Nos encontrábamos demasiado quietos, y eso propagó en nosotros el interés por conjugar la danza con la escultura.

Miramos en la escultura un canal de comunicación que nos permitía hacer evidente esta sensación, en la danza la herramienta para evocar al movimiento y en el lenguaje combinado una alternativa de creación y expresión.

Este proceso nos permitió desarrollar otra sensibilidad y reconocer esa quietud en el ser y en el cuerpo, desde otros espacios de reflexión y de acción. Nos alejamos de lo efímera que puede llegar a ser la experiencia del movimiento y nos dejamos seducir por la sensación de permanencia en el tiempo que le entregaba el objeto escultórico al cuerpo. Además, las sensaciones que nos aportaba la escultura y la danza juntos, dialogaban directamente con la temática que decidimos trabajar, la espera.



Universidad de Cuenca

## **2.2 Diálogo y abstracción en torno a la temática**

Este proyecto se estableció como una resistencia a la quietud y a la inmovilidad del ser humano contemporáneo. Se proyectó como un montaje coreográfico cuyo elemento principal sería el cuerpo y su textualidad. Para esto utilizamos a la escultura como elemento simbólico y visual principal y a la danza como la técnica corporal y expresiva capaz de generar formas y contenidos.

Esta colaboración se inició con el escultor Geovanny Calle, Magíster en Estudios del Arte, docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca y artista reconocido en el medio. El hecho de recurrir al diálogo y reflexión continuos, nos permitió compartir referentes, conceptos e ideas, con el objetivo de llegar a una concreción con respecto a la temática de la espera, tanto a nivel teórico conceptual, como a nivel estético.

Sin un diálogo permanente no es posible llegar a la concreción. Por más interesante que sea la idea, esta se queda en una abstracción individual de la misma, que solo cuando se comparte se hace material real y nos da la posibilidad de nombrarla y de utilizarla. El diálogo hace posible los encuentros entre las artes diferenciadas y permite un intercambio de conceptos, imágenes, destrezas, referentes e intereses, para así llegar a una resolución de creación y de investigación. Muchos referentes en el arte han recorrido sus procesos creativos haciendo uso del diálogo. El coreógrafo y bailarín William Forsythe, en su proyecto artístico *Synchronous Objects* analizado anteriormente, entabla conversaciones con muchos profesionales pertenecientes a diferentes departamentos de la Universidad de Ohio, que se abrieron a la plática y discusión con el fin de generar un producto común, cada uno aportando desde su área del conocimiento.

Nuestra propuesta creativa no hubiese sido posible si no existía una apertura y una disposición al diálogo. Por esta razón, decidimos conversar y permitir que la opinión y el conocimiento del otro nos afecte. Esto nos permitió llegar a un acuerdo: el cuerpo sufre efectos



Universidad de Cuenca

al enfrentar una espera demasiado prolongada, llega a deformarse y atrofiarse, agotando sus impulsos vitales y convirtiéndose en un objeto casi escultórico, inmaterial, un objeto del sistema, del otro y de los otros.

La supuesta libertad de opinión y el respeto a la diversidad que la panfletaria política presume, es solo una ficción que el sistema ha armado para mantener al ser creativo en un estado de conformidad, lleno de condicionamientos y de falsas recompensas, causando efectos sobre el cuerpo material y espiritual del ser humano, degradando el flujo constante del movimiento interno y externo de ese ser por excelencia creativo y vivo, y manteniendo a las masas en ese mismo y dilatado silencio, al privarle de los beneficios del ruido y la revuelta.

Nos interesaba aquel cuerpo que no se revela al hecho de ser instrumentalizado por un agente externo. Aquel cuerpo que no se ha emancipado de las nociones convencionales. Que ya sea por decisión propia o impuesta se encuentra quieto, paralizado, presente pero sin embargo ausente. Un cuerpo que en su imposibilidad de caminar, de avanzar, de protestar, de moverse, prefiere reconocerse por partes, provocarse un desgarramiento de sí mismo, en pos de la necesidad de encontrarse, mirarse, conocerse y reconocerse.

Pensamos también en el fenómeno de la descomposición que causa la espera. La descomposición de la personalidad, la descomposición del cuerpo, la del ser. A tal punto que se vuelve una presencia expectante del flujo y de la vida activa y se convierte en un cuerpo enfermo, atrofiado y cansado, que deja de ser sustancia, vida, energía vibrante y ruidosa, para pasar a ser un ente inerte, contemplativo y silencioso.

Las dinámicas de trabajo que conseguimos nos permitieron experimentar otra de las características del lenguaje combinado; la construcción de una ideología común, una ideología plural, que incluye no solo un intercambio fuerte de referentes, sino un compartir desde la intencionalidad y la toma de decisiones, que nos dejó contaminarnos el uno al otro y así entablar



Universidad de Cuenca

un lenguaje común, a pesar de ser artes diferenciadas, que más tarde definieron nuestra traducción en la escena.

### **2.3 La hibridez y el tiempo: gesto creativo compartido**

Durante el proceso de creación decidimos indagar sobre el tiempo como elemento recurrente en la acción de la espera. La concepción kantiana del tiempo dice: “El tiempo es una representación necesaria que sirve de base a todas las intuiciones...El tiempo, pues, está dado a priori. Solo en él es posible toda la realidad de los fenómenos”. (Kant, 2003:14) El fenómeno de la espera se da a través de la representación del tiempo y es por este que se presentan sus intuiciones. La espera es un fenómeno que va de la mano con el tiempo. Es absolutamente temporal y cuando uno está en estado de expectación lo que se invierte es tiempo. Por lo tanto, para que la acción de la espera se dé, es necesario la representación del tiempo y su abstracción.

Partiendo de estas ideas, pensamos en las salas de espera como espacios físicos propios de esta acción. Entonces, hicimos algunas visitas de campo a diferentes salas de espera de la ciudad, como por ejemplo las salas de espera de hospitales, bancos, empresas, centros de atención al cliente, oficinas públicas y privadas, paradas de buses, aeropuertos y terminales. Aquí aplicamos el procedimiento de la observación *in situ* para poder recoger material visual y sensorial y luego someterlo a una traducción mediante la creación del gesto y del movimiento. Tuvimos acceso a una serie de elementos visuales, sonoros y físicos, en base a los cuales, elaboramos bocetos de salas de espera a manera de dibujos desde la escultura y a manera de imágenes, formas corporales y secuencias de movimientos desde la danza.

Durante los ensayos, teníamos una dificultad: verme al mismo tiempo como bailarina y como coreógrafa. Entonces decidí trabajar con una bailarina egresada de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, con quien pude tener acceso a mirar el trabajo desde afuera y tener una perspectiva del cuerpo y del movimiento más concreta y clara. Realizamos pruebas



Universidad de Cuenca

con el objeto *silla* como dispositivo base de representación, mediante secuencias dirigidas e improvisaciones. Junto con el escultor, pudimos mirar la fusión que se producía al utilizar el objeto como una extensión del cuerpo de la bailarina y el fenómeno que producía su presencia como un personaje más dentro de la escena, produciendo los siguientes bocetos: véase en el gráfico. (Figura 14 )

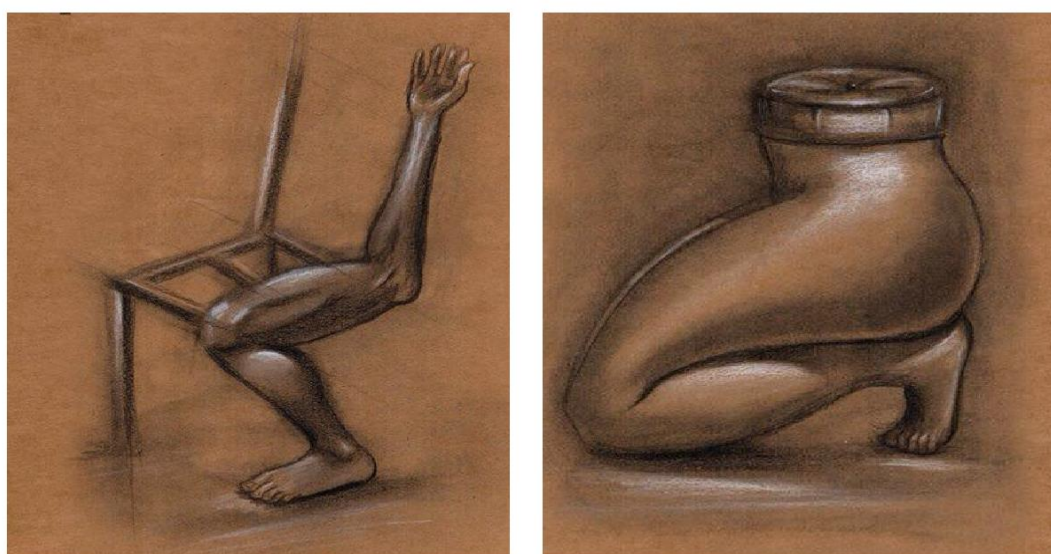


Figura 14. Boceto número 1- 2. Escultor Geovanny Calle

Al mirar estos bocetos, miramos hibridez. Como ya habíamos analizado en el capítulo anterior, la hibridez desarrolla su potencia a partir de la diferencia y está basada en la idea de la mezcla de prácticas artísticas consideradas como diversas. El lenguaje combinado, habla de lenguajes diferentes y es su combinación lo que da paso a la hibridación. Al mirar estos bocetos, miramos un escándalo, un desorden, una tensión, una mezcla esquizofrénica, miramos hibridez. El hibridismo produce códigos que se contaminan mutuamente hasta generar creaciones artísticas donde los límites entre dispositivo y disposición son cada vez menos



Universidad de Cuenca

perceptibles. Para entender mejor a que se refiere el dispositivo y la disposición tomamos esta cita de Rojas (2016:1) en la cual explica que:

Las disposiciones conducen a dispositivos; y estos no son sino determinadas disposiciones.... son precisamente esas disposiciones las que establecen los modos en que se darán las realidades específicas. Se tiene que resaltar el dispositivo como “conjunto heterogéneo” que constituye una red –un campo-, que establece tanto los elementos que le pertenecen como las reglas a las que están sometidos.

Las disposiciones son por lo tanto todos los procedimientos, reglas, herramientas, mapeos, limitaciones y maquinaciones que nos permiten visualizar un dispositivo. Esto tiene que ver directamente con la FORMA con mayúscula y con la forma con minúscula, que Rojas plantea en sus estudios sobre la forma y explica: “La FORMA con mayúscula vendría a ser el principio generador, la forma amorfa o embrionaria y la forma con minúscula vendría a ser los resultados tras el proceso de distinción, es decir la nueva forma.” (Rojas, 2016: 1)

En este sentido, el dispositivo sería toda aquella FORMA con mayúscula, en nuestro caso el objeto silla y las disposiciones serían esas formas con minúscula que representan todos los ejercicios de distinción y todas aquellas reglas puestas en práctica para su traducción en una nueva forma.

El mundo se ordena una y otra vez en formas. Justo cuando deshago algo genero nuevas formas y son sus disposiciones las que producen el movimiento en el mundo y llevan tanto al arte como al ser a su encuentro con la novedad. El trabajo de la coreógrafa norteamericana Loie Fuller; provoca desorden, ruido y escándalo y es a partir de esto que miramos la nueva forma. Los objetos escultóricos de “Sala de espera” respondieron a una lógica que partió del hecho de desordenar las formas como disposiciones para aprovechar el ruido y el caos generados y entonces organizar nuevos dispositivos, nuevas formas, nuevos desórdenes. Obsérvese en el gráfico (Figura 15)





Universidad de Cuenca



Fig. 15 Fuller Loie, *Danza Serpetina*, (1987) & objeto escultórico, “*Sala de Espera*”

Fotografía Cristina Bustos

Estos objetos en su esencia son un desorden, en donde la forma casi se vuelve una ficción, en donde desorganizamos el uso cotidiano del objeto y su imagen y lo organizamos en un nuevo objeto-forma, intervenido por las disposiciones que el dispositivo generó en el acto creativo. Podemos decir, por lo tanto, que tanto la hibridación como la forma corresponden a un momento previo de desorden y que el elemento del tiempo fue el que nos permitió visualizarlo y recurrir a la opción de la reorganización. Para ello, aplicamos diversos procedimientos de creación teniendo a la exploración como principal herramienta creativa.

## **2.4 Procedimientos de creación: exploración, permeabilidad y transferencias, presencias diferenciales, conexiones parciales.**

### **2.4.1 Exploración**

La exploración se refiere al estudio minucioso que hacemos de un fenómeno, idea o tema, para entonces accionar en consecuencia. Es decir inmiscuirse en un fenómeno, situación o experiencia y proceder a examinarlo, reconocerlo, averiguarlo o registrarlo. La exploración



Universidad de Cuenca

pertenece entonces a dos momentos, el primero en el cual uno se inserta de lleno en el tema u objeto a investigar, para luego examinarlo y conocerlo a profundidad. Va de la mano con la experimentación, pues es por medio de esta que podemos comprobar un fenómeno y llegar a ese conocimiento profundo. En el arte en general, la exploración es una de las herramienta más útiles, sobre todo en las artes vivas en donde la experiencia produce el descubrimiento.

Crear una obra no es dirigirnos a un objetivo concreto, sino más bien es un intento continuo de crear espacios en el tiempo y el momento compartido y es aquí en donde la exploración asume una participación activa. Para explorar en un proceso creativo se necesita un ojo sensible, de ese que nos habla Marina Garcés, quien menciona que lo que hace una mirada periférica es relacionar lo enfocado con lo no enfocando, tomando la suficiente distancia para poder mirar, persiguiendo los ángulos ciegos, liberando la atención del foco y expandiendo la atención.

La exploración, sin lugar a dudas, es un ejercicio de mirada. Una mirada que despierta la sensibilidad y la atención sobre los hechos y los fenómenos que sean de interés para el creador. Una búsqueda minuciosa y repetitiva sobre ese mundo no directamente visible. En nuestro caso ese mundo denominado cuerpo, tiempo y espera, variables que llevaron a la exploración de una serie de pruebas y de experimentaciones con el fin de generar preguntas y elaborar respuestas, respuestas escénicas.

Los primeros ejercicios exploratorios fueron realizados en base a la creación de secuencias de movimiento y metáforas. Comenzamos primero con una sola bailarina con la cual logramos un primer acercamiento al tipo de cuerpo que queríamos obtener. Seleccionamos al objeto silla como símbolo referente a la espera mismo que en encuentro con ese cuerpo nos evidenció las primeras formas híbridas que constituyeron la obra.

Después de un tiempo surgió la necesidad de invitar a más bailarines al proceso de creación, debido a que el espacio exigía ser llenado por muchas presencias, que evidencien las



Universidad de Cuenca

diferencias, pues no todas las esperas son iguales. Queríamos generar imágenes en donde el espectador pudiese mirar distintas clases de espera y distintos cuerpos en ese estado.

En la mayoría de las visitas de campo que realizamos a las diferentes salas de espera de la ciudad, pudimos observar la aglomeración de mucha gente, cuerpos y presencias. Era común la sensación de estar inmerso en la masa, de confundirse entre las varias y numerosas presencias y sensaciones. Por lo tanto, invitamos a un total de once bailarines, todos estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, quienes participaron en el proceso de creación no únicamente como intérpretes, sino como intérpretes-creadores activos del diálogo y el encuentro entre las artes diferenciadas.

¿Cómo traducir todas aquellas reflexiones, sensaciones, emociones e imágenes que había arrojado la exploración hasta el momento? Durante la exploración alrededor de la temática pudimos observar distintos tipos de espera; esperas concretas, simbólicas, fenomenológicas, conscientes e inconscientes, esperas impuestas, esperas secretas, esperas por elección propia, esperas eternas. Por ello, recurrimos a las analogías como procedimiento de creación, pues al ser varias las esperas, eran varios los cuerpos, sus efectos y afectos.

Se les pidió a los bailarines pensar en cuál era su espera actual. Es decir, ¿en ese momento de su vida qué era lo que ellos estaban esperando? Y que a partir de sus respuestas e imágenes mentales, elaborarían una secuencia de movimientos cuya única intención era mostrar su espera individual. Dibujar con sus cuerpos aquella espera en un determinado espacio y tiempo.

Mediante estas analogías pudimos obtener un primer esqueleto conformado por solos de movimiento inéditos. Luego se les pidió integrar a sus estructuras de movimiento el objeto silla y se les pidió hacer uso del mismo también mediante la analogía. Es decir, mirar al objeto como elemento constitutivo de sus esperas. Por ejemplo si alguien esperaba por un viaje, la silla se convertiría en su equipaje.



Universidad de Cuenca

Al ubicar estos solos en una misma espacialidad y temporalidad se desarrollaron encuentros y relaciones provocados por el azar. Esto nos permitió juntar cada uno de los materiales individuales en una sola estructura compositiva. Creando mediante esta exploración, un grupal de presencias en estado de espera, traducidas mediante el movimiento y su expresión contenida.

Para la composición de esta primera estructura, se utilizó la adición de movimiento en tiempo real y la repetición. Es decir en un primer momento todos los bailarines realizaban múltiples formas y movimientos con sus cuerpos y haciendo uso del objeto silla de diferentes maneras, cada uno a su tempo y ritmo. Se ubicó a todas las sillas en una conformación simétrica a manera de escuadras y se les pidió a los bailarines imaginar ese espacio como a una sala de espera ficticia en la cual todos ellos expresarían sus esperas.

En un segundo momento, las esperas se iban adhiriendo la una a la otra. Haciendo uso de la repetición constante y la adicción entre cada uno de los solos. Se evidenció la imagen de una sola espera compartida mediante una estructura de movimiento unificada, pero construida por partes. La premisa era sumarse a la espera del otro y hacerla propia. Las once esperas convivían y luego todas fueron una.

Este material arrojó el primer acercamiento hacia la traducción escénica que el proceso nos iba develando. Entonces, procedimos a generar un segundo material, a partir del análisis de la obra *Tráiler* de la artista plástica Nicola Constantino. Haciendo uso del procedimiento de la subjetivación, se les pidió a los bailarines mirar la obra no menos de tres veces consecutivas y luego escribir todas aquellas sensaciones experimentadas por ellos durante la experiencia. Esta obra nos interesó debido al hecho de mirarnos a nosotros mismos como materia, de construirnos como forma inerte, como sustancia más que como esencia. Sin embargo, dejamos que las subjetividades de cada bailarín se hicieran presentes mediante este análisis y que le arrojaran al proceso una dosis de escritura personal mediante sus mentes y sus cuerpos.



Universidad de Cuenca

Todo proceso de escritura implica un proceso de pensamiento. Para describir por medio de la palabra una sensación específica, necesito primero encontrar aquella palabra que contenga mi experiencia y para ello me sumerjo en un ejercicio de pensamiento. Queríamos el pensamiento de cada uno de los participantes para así encontrar una textualidad grupal. Los bailarines usaron sus cuerpos como palabra y automóvil para representar sus escritos siendo fieles a sus descripciones previas. Era únicamente un ejercicio de traducción de la palabra al cuerpo, sin alterar las sensaciones escogidas por ellos para la construcción de su relato. Una vez más explorábamos.

Teníamos entonces once relatos sensoriales, contruidos a partir de la observación y subjetivación de una obra alterna. Construimos trayectos espaciales, que, a partir de la respuesta quinesésica y la relación espacial, mantenían un constante tránsito de los cuerpos por el espacio. Para esta construcción hicimos uso de la improvisación dirigida y estructurada. (Figura 16)



Fig. 17 Registros fotográficos ensayos proyecto “*Sala de Espera*”, Fotografía Cristina Bustos



Universidad de Cuenca

A pesar de contar ya con material corporal y de movimiento, recurrimos al uso del fraseo. La teoría del fraseo, es la organización del movimiento en el diseño corporal, sea este individual o grupal. El movimiento fraseado corresponde a una descarga de energía con diferentes intensidades y principios, seguidos de una pausa, ajustándose al esquema del esfuerzo y reposo.

Esta danza se arma con frases, teniendo una forma de inicio y fin y con diferencias de duración para lograr variedad. Este procedimiento es muy útil para todo proceso creativo en danza y uno de los más comunes, ya que activa tanto la energía orgánica como la muscular, además de responder al ritmo de las funciones del cuerpo humano, por ejemplo, el ritmo cardíaco que late y descansa, el sistema de la respiración al inhalar y exhalar, el mecanismo propulsor de las piernas en donde el andar es la pauta para la caída y por último el ritmo emocional que altera nuestro organismo en su totalidad. Por ello resulta muy agradable para el cuerpo la experiencia del movimiento fraseado.

Llegamos a crear un cuerpo coreográfico extenso que luego fue organizado en distintos momentos de la obra y conformó las transiciones de un instante a otro. Además al ser el fraseo un material conocido por todos los intérpretes, este les entregó seguridad y fecundó un código de movimiento que nos sirvió como *training* para aproximarnos a una forma homogénea de movimiento y al mismo tiempo entender nuestras heterogeneidades e individualidades desde y hacia el cuerpo y el movimiento.

Quisimos además indagar sobre el uso del gesto y así entregarle ciertos matices a los momentos coreográficos, para esto seleccionamos una producción cinematográfica dramática de Estados Unidos estrenada en el año 2002 y dirigida por Stephen Daldry titulada *The hours*, para aplicar un ejercicio de intertextualidad a partir de las imágenes que proporcionaba y entonces a partir de ciertas escenas, extraer gestos e imágenes y apropiarse de ellos para la



Universidad de Cuenca

creación de un momento gestual-corporal que conste de no menos de doce tiempos de partituras.

Los resultados obtenidos tras esta actividad fueron muy enriquecedores para la obra, puesto que los cuerpos entraron en un ejercicio de apropiación, los gestos seleccionados se evidenciaron en sus partituras y eso me permitió organizar estos materiales dentro de ciertos parámetros de velocidad y duración y crear así un cuadro solo de gestos que le dieron un respiro al ritmo que la obra tenía hasta entonces y le entregaron detalles a cada cuerpo permitiendo así mirar sus individualidades y nivel de propuesta.

Otra herramienta explorada fue la construcción de topografías espaciales, que permitieron graficar un mapeo de la obra de inicio a fin, construyendo entonces una topografía global, una topografía de obra. Elaboramos un guión enlazando una serie de cuadros e imágenes que se superponían entre sí durante el desarrollo de la obra, cuyo interés era permitir que la danza y la escultura coexistan en la escena y transformen de una u otra manera el espacio y el tiempo.

La exploración se desarrolló con los objetos escultóricos y la adaptación de la estructura coreográfica a la presencia de los mismos. Tras varias pruebas, se decidió crear espacios indistintos para cada lenguaje y así intervenir en el espacio del otro, sin transgredirlo, sino únicamente habitándolo y dejándose afectar por esa coexistencia. (Figura 18)





Fig. 18 Registros fotográficos ensayos proyecto “*Sala de espera*”, Fotografía Roberto Cobos

El encuentro con la escultura abrió más de un espacio para la exploración. En inicio se utilizó a cada uno de los bailarines como moldes para la elaboración de las esculturas, mediante la técnica de las vendas de yeso, misma que fue creada por uno de los referentes estudiados en el capítulo uno, el escultor George Segal. Sobre los cuerpos de los bailarines se colocaban las vendas de yeso humedeciéndolas y dándoles forma, moldeando cada curva y disposición de los cuerpos, generando una especie de negativos que luego servirían de base para la hibridación de los mismos sobre las sillas.

Aquí los bailarines pudieron devolver el cuerpo a la mirada y la carne al pensamiento. Se les pidió explorar sobre la sensación de inmovilidad que el material producía sobre sus cuerpos, trabajar sobre esa imposibilidad recorriendo cada sensación provocada, pues todo lo





Universidad de Cuenca

que hay no se agota en lo visible, al contrario son precisamente esas sensaciones invisibles al ojo, la fuente de muchas visualidades en la escena y fuera de ella.

La intención era insertar memorias en la materia que nos permitan jugar con diversas formas, volúmenes, texturas y colores, siendo fiel a la energía sustraída por cada cuerpo y a las sensaciones y emociones por ellos experimentadas tras la aplicación de este material. Esta actividad fue el primer ejercicio de cruce de sensaciones, pues los bailarines pudieron experimentar la sensación de la quietud impuesta, transformando sus estructuras corporales. Pudieron sentir el estado de angustia, desesperación y adormecimiento del cuerpo al no poder moverse con el yeso encima de ellos. Lo cual fue muy productivo para el trabajo de cualidades y calidades durante el movimiento, exigiendo una actitud porosa y de entrega al proceso. Nótese estos aspectos en los siguientes gráficos. (Figura 18 - 20 )



Universidad de Cuenca



Fig. 18- 20. Registros fotográficos del proceso de construcción de esculturas obra “*Sala de Espera*” Fotografía Cristina Bustos

La creación de las esculturas, abrió campo para la experimentación. Momento en el cual, decidimos potenciar la sensación de quietud, silencio corporal y movimiento implosivo/explosivo, así como acciones referentes a la espera propuestas desde cada uno de los lenguajes artísticos. Se creó un total de 10 esculturas, en base a la técnica del negativo sobre el cuerpo usando yeso y parafina. Estos fueron tomados a manera de positivos fotográficos con el fin de conseguir negativos con volumen de sus partes del cuerpo, para después anexarlas a



Universidad de Cuenca

las sillas y crear objetos no convencionales en base al contenido de la atrofia y de la espera

impuesta. Obsérvese en los siguientes gráficos. (Figuras 21-26)







Universidad de Cuenca





Universidad de Cuenca



Fig. 21-26. Objetos escultóricos. Geovanny Calle. “*Sala de espera*” Fotografía Cristina

#### Bustos

La exploración fue el eje transversal durante todo el proceso de creación, sin embargo, para el análisis de este proceso creativo escogí diferentes categorías como referencia para la reflexión, a continuación, y de la mano siempre de la exploración, me referiré a dos de esas categorías: la permeabilidad y las transferencias.

#### 2.4.2 Permeabilidad y transferencias

La permeabilidad es la capacidad que tiene un material de permitirle a un flujo que lo atraviese sin alterar su estructura interna. En nuestro caso lo que buscamos en el proceso de creación es que tanto la danza como la escultura se atravesen, pero que no por ello dejen de



Universidad de Cuenca

ser lo que son. Transferir por otro lado, significa trasladar o enviar una cosa desde un sitio hacia otro.

Tanto la permeabilidad como la transferencia coinciden en sus principios y definiciones, lo que diferencia a la transferencia de la permeabilidad, es que la permeabilidad es una actitud y no necesariamente implica un intercambio. La transferencia por otro lado, es la acción de intercambio por la característica de compartir el espacio y tiempo.

Para que las transferencias acontezcan dentro de la creación, es necesario una complementariedad de espacio y de tiempo, una resonancia constante entre las artes involucradas y esto se da antes de cualquier codificación, es decir, antes de llegar a ningún tipo de organicidad desde ninguna de las artes presentes. Si las artes se encuentran después de ya haberse codificado por separado, las transferencias de uno a otro lenguaje son más complejas, debido a que no es un solo fenómeno combinado, sino dos fenómenos que al encontrarse manejan códigos formales y conceptuales distintos, que pueden llegar a ser permeables pero ya sobre cada una particularmente, no sobre una misma materia, sino sobre una misma organicidad.

Por esa razón, es muy importante que si se trabaja por medio del lenguaje combinado, las artes tengan un encuentro de inicio a fin en el proceso creativo, pues la afectación por la transferencia y la permeabilidad, es un efecto que no se da sobre ninguno de los lenguajes artísticos, sino se da sobre la obra.

Hablar del lenguaje combinado, dentro de una producción artística; involucra una serie de esfuerzos extras a la producción de un lenguaje específico, pues lo que hay que entender, es que para que exista una transformación bidireccional entre dos o más lenguajes artísticos que coexisten, proponen e inciden en una creación, tiene que existir una temporalidad en la cual los lenguajes habiten el mismo espacio y tiempo durante el proceso creativo. De otra forma podría



Universidad de Cuenca

haber incidencias o afecciones en uno u otro lenguaje pero por separado, entonces el resultado o producto final de cada uno de los lenguajes terminará siendo específico, no combinado.

Para esto, es necesario rodearse de todo un equipo de trabajo que esté interesado desde un principio en un proceso de creación, no únicamente en un producto estético o en un resultado final. Además, es necesario que compartan la misma actitud de trabajo. Es decir, que compartan a más de los intereses investigativos, un compromiso de apertura hacia la experimentación, diálogo y exploración. Un nivel de propuesta proactivo, no pasivo. Un cuidado con el registro y la sistematización del proceso, creando una permeabilidad que permita transferencias entre los mismos.

La necesidad de una actitud porosa entre creadores tanto a nivel estético como técnico, es básica en el lenguaje combinado. Es imperante el hecho de dejarse afectar y contaminar por el otro, mirar el entrecruce de los límites y la hibridez. La porosidad en este proceso creativo se hizo evidente en un primer momento, a través del intercambio de propuestas acerca de referentes estéticos. Por un lado el escultor decidió utilizar como principal referente la obra del pintor Giorgio De Chirico, quien en sus cuadros generaba la imagen de cuerpos incompletos y desfragmentados, como podemos observar en el siguiente gráfico. (Figura 27)





Fig. 27. Chirico Giorgio, *The Vexations of the Thinker*, (1915).

Esta obra pictórica, fue un intenso detonante para la conformación de objetos en la obra, es así como nos concedió una distancia necesaria para poder vernos y ver al otro, desde una periferia más que desde una especificidad. Además nos hizo entender que las traducciones no necesariamente tenían que ser iguales, que las perspectivas únicas no existen, que era precisamente la diferencia la que nos permitía saborear una combinación y esta solo se lograría con una actitud permeable desde cada uno de los lenguajes.

Realizamos varias improvisaciones con los bailarines, a partir del análisis de la obra de Chirico y logramos la conformación de imágenes a través de la unión del cuerpo con el objeto silla. La fusión del cuerpo con la silla, nos empujaba a esa hibridez que tanto buscábamos entre los lenguajes. Entonces decidimos crear bajo la metáfora: esperé tanto que me convertí en silla. Más de un ser humano, por una u otra razón, se convierten en objeto de algo o alguien más, en consecuencia, este era un pensamiento lo suficientemente fuerte para mover susceptibilidades creativas durante el proceso de creación.





## Universidad de Cuenca

Tras la organización de varios momentos escénicos contruidos en la sala de ensayo y con un total de cinco esculturas terminadas, decidimos por razones logísticas y técnicas, realizar una primera muestra de la obra al público. Queríamos mirar que ejercicios escénicos estaban funcionando y cuales no, cuales generaban transferencias y eran lo suficientemente permeables para las mismas. (Figura 28 -29)



Fig. 28 Registro Fotográfico Pre- estreno “*Sala de espera*”. Fotografía. Cristina Bustos

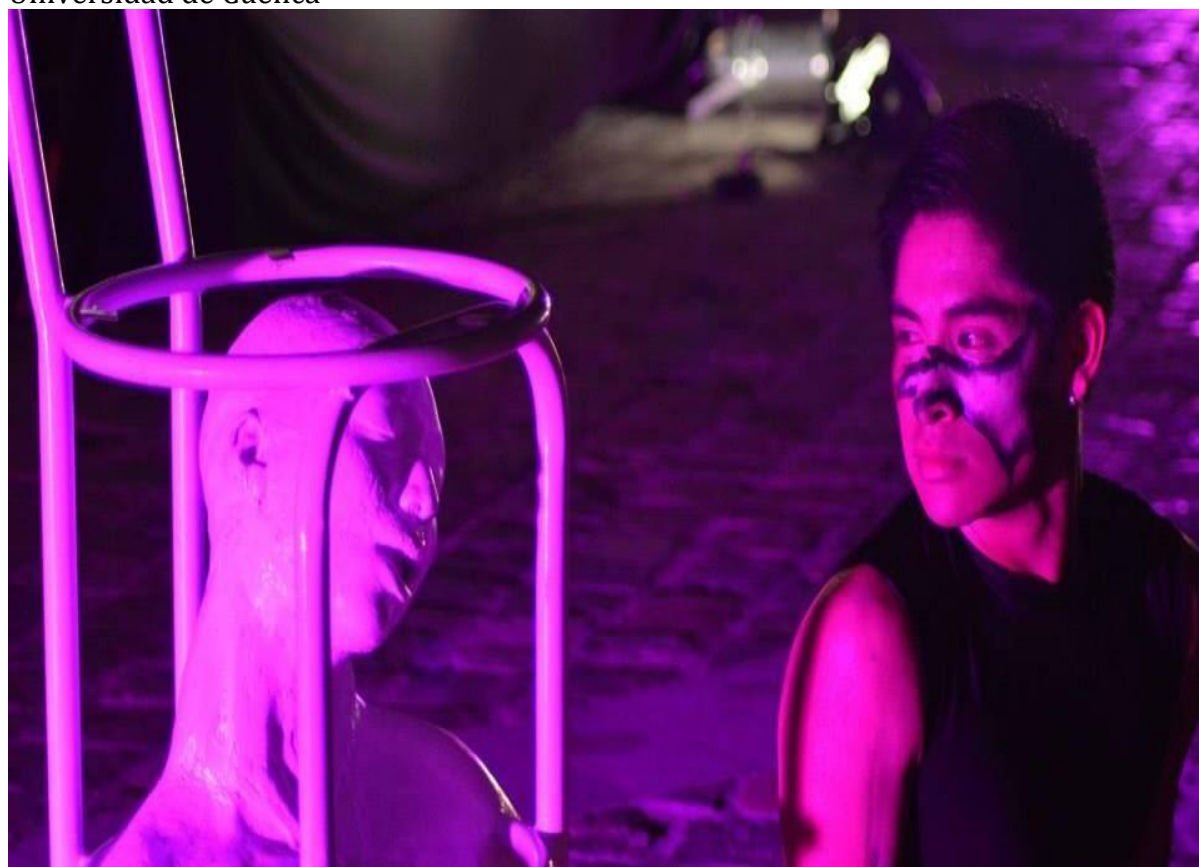


Fig. 39 Registro fotográfico. Pre- estreno “*Sala de espera*” (2015), Fotografía. Cristina Bustos

Un material es permeable si deja pasar a través de él una cantidad apreciable de fluido en un tiempo dado. Al tener en escena a la danza y a la escultura juntos, pudimos mirar las imágenes que puedan llegar a generarse, las relaciones entre la materia y los cuerpos y el uso del espacio y tiempo en una misma estructura compositiva.

A pesar de intentar tener una actitud porosa y permeable, al momento de coexistir con el otro, el proceso entró en un estado de crisis e inestabilidad, el material no llegaba a combinarse. Los objetos cumplían una función escenográfica, pero no llegaban a tener una presencia lo suficientemente fuerte. No se estaba logrando una verdadera permeabilidad.

Los bailarines tuvieron varios ensayos con los objetos escultóricos, los cuales eran utilizados como extensiones de sus movimientos para crear formas, situaciones e imágenes



Universidad de Cuenca

conjuntas, sin embargo, nos faltaba mirar la combinación. Necesitábamos una presencia más significativa, activa y simbólica de las esculturas, para que no fuesen únicamente objetos escenográficos y para que la danza pudiese convivir con sus presencias, más que opacarlas o solo utilizarlas.

El espacio en el que decidimos llevar a cabo la obra, era un patio bastante amplio, que se encuentra en el centro del “Museo de la Ciudad”, al ser un lugar tan amplio, tanto los cuerpos sonoros, como los cuerpos físicos y las esculturas perdieron fuerza y presencia, se diluyeron en el espacio y el tiempo se tornó mucho más lento y difícil de sostener en escena. El espacio definitivamente era un reto, pues en su complejidad se encontraba inmersa además la complejidad del lenguaje combinado y el manejo adecuado del tiempo. El tiempo como una gran ola que siempre intentamos mantenernos sin caer, que es el manejo del ritmo que sostiene todo ejercicio escénico.

Durante toda esta ola temporal realizamos diversas transferencias, es decir trasladábamos una cosa desde un sitio hacia otro, intercambiábamos experiencias y materiales y jugábamos con la permeabilidad. El escultor observaba a los bailarines durante los ensayos y esto le permitió visualizar las posturas corporales y las fusiones para cada una de las esculturas. Además de mantener la energía y la emotividad de los cuerpos de los bailarines quienes se encontraban cargados y contaminados por el trabajo físico corporal y por la sensación de la espera.

Sin embargo, queríamos evidenciar nuevas posibilidades perceptivas y por ello empezamos a inmiscuirnos también con el sonido: se invitó al compositor Pedro Astudillo estudiante de la Universidad Cuenca, como otro participante dentro del lenguaje combinado, y para que nos brindase más posibilidades de transferencias. La propuesta sonora se basó en la espera como acción sonora y en la relación música - espacio. El repertorio musical se lo realizó



Universidad de Cuenca

con instrumentos alternativos, contemporáneos y percutivos interpretados en vivo y además incluyó el uso de máquinas de escribir.

Estos instrumentos tenían la particularidad de ser fabricados por los estudiantes de la carrera de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, en base a la temática de la espera: copas afinadas, marimba pentatónica en F de madera, instrumentos de percusión menor (Castañuelas, tambores, cajas de cerámica, marimba atonal de metal, bombo andino fabricado y la realización de partituras para máquinas de escribir. La música en la obra fue un cuerpo sonoro presente, cuya ejecución en vivo fue interpretada por Marcelo Villacís, David Zhunio, Geovany Sagbay y José Luis Niveló.

Mediante la combinación del cuerpo coreográfico, plástico lumínico y sonoro, empezamos a medir el nivel de afectación y transformación entre el objeto-arte, cuerpo-movimiento y sonido-afecto/efecto, así como, la construcción y deconstrucción de atmósferas espaciales mediante la iluminación. Tras la primera respuesta del público, se evidenció que el elemento a trabajar en la obra eran las presencias, tanto desde el movimiento como desde la quietud así como desde el sonido y el silencio, y desde las nociones de ser inerte y viviente.

La presencia del tercer lenguaje artístico, la música, hizo posible generar presencias claras para cada lenguaje artístico durante la puesta. La presencia en escena es un tema bastante reiterativo, pues la escena como tal es un contenedor de presencias. Analizar la presencia fue el siguiente tema de reflexión y el mismo le dio un giro a la obra, convirtiéndola en una serie de presencias constantes y diferentes que se construyen y se deconstruyen en la escena constantemente.

### **2.4.3 Presencias diferenciales**

Para entender el concepto de presencia, tomamos el principio de las filosofías deconstructivas, las cuales nos llevan a reflexionar no solo sobre lo que está en escena, sino



Universidad de Cuenca

también sobre lo que dejamos de lado. Según el Director escénico, Javier Andrade<sup>3</sup> en su lectura sobre la presencia diferencial de Delueze realizada por Laura Cull, expresa:

La presencia es el resultado del proceso permanente de cambio al cual está sometido el sujeto escénico, la presencia es un flujo dinámico en proceso de metamorfosis, lo cual implica la posibilidad de desubjetivación y desequilibrio, a partir de lo cual se producen nuevas síntesis que reconfiguran al sujeto. (2016)

En concreto, esto significa que cuando se decide evidenciar una presencia en escena, se sintetiza las percepciones que se originan en la imagen, el movimiento, el sonido, la acción, el cuerpo, el objeto para un continuo devenir. Ese compendio es el resultado de dejar miles de otras posibilidades en el camino y abrir millares de potencialidades más, no es fija, está en constante cambio, en un flujo dinámico de metamorfosis.

En un particular instante, llega a ser una presencia; ese aquí y ahora es lo que hace que la misma aparezca. Aquello que no está presente en una síntesis determinada, sin embargo, permanece no como ausencia sino como presencia potencial que puede volver a re-sintetizarse en otro momento. En el arte debemos estar por lo tanto, dispuestos al desequilibrio, pues esas síntesis inmediatas y todo lo que dejamos, hacen posible la presencia.

En *Sala de espera* estas presencias fueron aquellas en las que se provocaba un cambio tanto en el intérprete, objeto o sonido y entonces ese flujo de transformación o sintetización provocaba la presencia. Un ejemplo de esto, fue la primera escena de la obra, en donde una bailarina se encontraba sobre una de las esculturas, con todo su cuerpo lleno de alginato fresco. Ella desarrollaba movimientos muy leves y suaves a manera de impulsos, mientras trabajaba la imposibilidad de movimiento provocada por el material, además del frío intenso que sentía su cuerpo. Durante la escena intentaba repetitivamente retirarse el alginato parte por parte, a la

---

<sup>3</sup> Esta información se tomó de una entrevista realizada al director escénico Javier Andrade



Universidad de Cuenca

vez que experimentaba un temblor constante y movimientos a partir de la sensación de la atrofia y la espera impuesta. La metáfora trabajada, era la necesidad de salirse del molde establecido por el otro, los otros o la sociedad en sí.

Esta presencia fue construida a manera de imagen, dando el efecto de un cambio de piel o un desmembramiento del cuerpo y se hizo diferencial debido a la transformación que sufrió el cuerpo de la intérprete y las provocaciones que generó en el público. Por ejemplo, debido al frío intenso, su cuerpo no dejaba de temblar y fue ese temblor incontrolable lo que cambió la escena y la llenó de significaciones y sintetizaciones diferenciales con respecto a los otros momentos y presencias de la obra.

Otro ejemplo de estas presencias diferenciales, fue una caminata lenta y constante que hacía una de las bailarinas, cruzando el espacio de un extremo al otro transversalmente. Mientras esquivaba las esculturas ubicadas en el espacio se escuchaba un tono repetitivo ausente de ritmo, como el sonido de una coma, largo y constante, es decir la transfiguración de la espera como un tono modal y su analogía con la muerte.

Esta imagen llegó a ser presencia diferencial, debido a los cambios corporales y emotivos que sufrió la intérprete al caminar tan lentamente por el espacio y con la audiencia observándola. Hubieron gestos corporales y faciales que hicieron de este momento un flujo constante de metamorfosis ya sea desde el cuerpo de la bailarina como desde las sensaciones vividas por el espectador.

Dentro de la banda sonora de la obra, había un instante de partituras en máquinas de escribir, en donde los bailarines que estaban en un grupal al extremo del escenario, cambiaban de corporalidades y cualidades de movimiento, haciendo uso del latigueado y líneas rectas en el cuerpo, con la sensación de sentirse las teclas de las máquinas de escribir. Esta escena se construyó en base a la analogía de la obediencia, pues todos somos teclas de este sistema, seguimos órdenes y esperamos a que alguien más nos diga qué querer o qué ser.





## Universidad de Cuenca

La transformación en esta escena se dio en base al cambio de corporalidades de los bailarines y la interacción con los músicos. Se generó una presencia diferencial ya sea en el ritmo de la obra, como en la energía proyectada por los músicos y los bailarines. Sin embargo, no todas las presencias generadas durante la obra fueron diferenciales, pues no ocasionaron un cambio o una metamorfosis que potencie o sintetice la presencia. Los músicos en vivo por ejemplo, sin duda marcaban una presencia importante dentro de la obra y contribuyeron de forma constante a la construcción global del proceso creativo, pero no provocó un cambio o una transformación que la convierta en una presencia diferencial. (Figura 40)



Fig. 40 Registro fotográfico. Obra “Sala de espera” (2015) Fotografía Cristina Bustos

La presencia del gran sofá de color rojo, es otro ejemplo de presencia constante, pero no diferencial. Esta escultura fue construida con el molde del cuerpo de una de las bailarinas, el cual se encontraba separado en dos con una tela amplia, que daba la imagen de una mujer





Universidad de Cuenca

dividida en la mitad. Este sofá tenía una fuerte presencia en la obra, junto a este estaba colocado un farol construido igualmente en base a moldes de cuerpos y cada que uno de los bailarines trabajaba sobre el sofá, este adquiría una mayor presencia, pero no así una transformación como tal. (Figura 41)



Fig. 42 Registros fotográficos obra “Sala de Espera”. (2015) Fotografía. Cristina Bustos

Con la presencia del tercer lenguaje, que fue la música, el diseño y el montaje de iluminación, la obra se pudo organizar en distintos momentos. Uno para la danza, otro para la escultura y otro específicamente para la música. Así como también habían momentos, en los cuales los tres lenguajes engendraron presencias compartidas o, por otro lado, se ocasionaban presencias diferenciales.

Por otro lado, la construcción dramática de la obra fue a partir de atmósferas espaciales. Creamos una sala de espera ficticia, con presencias y esperas simbólicas traducidas



Universidad de Cuenca

en cuerpos, esculturas y sonoridades en vivo, que se encontraban y se distanciaban repetidas veces durante el desarrollo de la obra. Andrés Ordóñez uno de los intérpretes de esta obra, escribe al respecto:

“*Sala de Espera*” ha sido un trabajo lleno de una experiencia enriquecedora debido a la búsqueda de un solo lenguaje coexistente entre diversas textualidades. Es un proyecto basado en la búsqueda de un diálogo interdisciplinario entre diversas artes (Música, Danza/Teatro, Escultura) con la idea de llegar a una reflexión sobre este cuerpo contemporáneo que divaga sobre una espera constante. Las coexistencias de diversas textualidades provoca la superposición de varias capas dentro de la escena, capas que constantemente están cambiando. Capas que fueron construidas a través de diversas técnicas y herramientas planteadas por el director. Es importante recalcar el diálogo existente entre todos los elementos de la obra (cuerpo, danza, escultura, iluminación, música). Estos elementos son generadores de significados ante el espectador y, por lo tanto, dan lecturas, que son interpretadas y nos permiten tanto como intérpretes, directores o espectadores llegar a una reflexión sobre lo propuesto.

En conclusión, diríamos que la presencia es lo que está y lo que no está sobre la escena luego del ejercicio de síntesis y que el resultado estético logrado en la obra respondió a esta lógica de creación de presencias y presencias diferenciales en base al lenguaje combinado. En donde cada una de las síntesis también fue el resultado de una combinación, pues cada lenguaje trabajaba a manera de un sujeto y sobre subjetividades específicas y combinadas. En la siguiente imagen podemos observar estas diversas presencias y su correspondencia en la escena. (Figura 42)



Fig. 42 Registro Fotográfico “Sala de Espera” (2015) Fotografía Cristina Bustos

#### 2.4.4 Conexiones Parciales

El lenguaje combinado transita por varias estéticas, es una tendencia compositiva polifacética y extensa y por ello pensamos que para este análisis podemos asociar nuestro proceso creativo “*Sala de Espera*”, con la teoría planteada por Carlos Rojas (2014:1) en su “*Estética de las Conexiones Parciales*”. ¿Qué es una conexión parcial y qué implicaciones tiene dentro de la creación artística?, ¿Hasta qué punto coincide el principio de las conexiones



Universidad de Cuenca

parciales con la tendencia compositiva del lenguaje combinado? Son las preguntas sobre las que basaremos esta reflexión.

Ampliar la capacidad del usuario en la medida en que una herramienta amplía la capacidad de ser usada y ser parte del todo como contenido de la obra, es la puerta que se abre frente a la estética de las conexiones parciales y frente a la metodología de los lenguajes combinados. Borrar las fronteras de la alteridad que sustenta el hecho escénico, para que así los lenguajes artísticos se puedan tocar y trastocar de diferentes modos, en una dinámica organizativa en donde cada dimensión adquiere valor y trascendencia al ser trabajada como sistemas y conjuntos orgánicos que se relacionan de manera permanente entre sí.

Este es el principio sobre el cual Rojas (2015:1) explica la Estética de las Conexiones Parciales, y para esto utiliza el término *cíborg*, que lo aplica más allá de su uso corriente y de su origen y escribe:

[...] *Cíborg* en el sentido de entidades que viven como unidades autónomas, autosuficientes, con sus propias reglas; pero que en un momento dado entran en composición con otras entidades igualmente autónomas, en donde ninguna se disuelve, ni pierde sus características, sino que cada una aporta aspectos que a la otra le faltan o le son extraños, exteriores.

En concordancia con el análisis de nuestro proceso creativo, “Sala de Espera”, podemos decir que tanto la danza como la escultura fueron entidades autónomas, (ciborgs), en donde a pesar de la combinación que ambos experimentaron durante el proceso creativo, en su resultado estético final, ninguna se disolvió, ni se perdió. La danza siguió siendo danza y la escultura siguió siendo escultura. Incluso la música, que a pesar de ser el lenguaje que más tarde entró al proceso, y que también se abrió a la búsqueda por la combinación de nuevos cuerpos sonoros, nuevas formas musicales, tampoco dejó de ser música.



Universidad de Cuenca

Esto se debió a que todos y cada uno de los lenguajes artísticos que convivieron y habitaron en *Sala de Espera*, formaban un todo, que era la obra. En otras palabras todos entraron en la lógica de las Conexiones Parciales, en donde establecieron ciertos saltos y relaciones que el proceso exigía, llegando a ser parte de un todo, pero provisional, pues las conexiones parciales realizadas por cada lenguaje artístico podían deshacerse y romper los nexos entre ellos, en el momento que sea. Es decir, desplazarse hacia nuevos espacios, hacia nuevas síntesis, hacia un nuevo todo.

El permitirse como creador e intérprete la posibilidad de detenerse, desviarse, invertirse, cambiar de posición, o volver atrás en el recorrido realizado, es decir mantener los poros abiertos, ser flexible y abierto a las múltiples tensiones que genera una creación compartida, son los estados básicos durante el tránsito que constituye el lenguaje combinado y el diálogo entre las artes. Las conexiones parciales así lo demuestran, y de una u otra forma se encuentra en correspondencia con el lenguaje combinado.

La creación artística hoy en día se basa en el proceso, no únicamente en el resultado formal. Y es justamente en el proceso en donde yo puedo escoger mi procedimiento de creación. “El mundo no está hecho de cosas cerradas, completas, definitivas, sino de partes. Lo que dicen las conexiones parciales es que la realidad entera está hecha de partes y no de un todo.” (Rojas, 2016:1) Los modos de expresar, de interpretar y entender el proceso creativo no se encuentran arraigados a una disciplina o técnica, aislada de las demás. Al contrario, se interrelacionan propiciando la ampliación de los horizontes creativos. Al respecto Rojas (2016:1) explica:

En el mundo de las artes y de modo especial en las artes escénicas, estamos constantemente confrontados con tendencias opuestas que nos desgarran; de una parte, la orientación aún persistente de producir obras integrales, completas, cerradas, muy cercanas a los proyectos modernos; y de otra, el empuje de la posmodernidad que, a





Universidad de Cuenca

pesar de su crisis, sigue predominando en las esferas más contemporáneas y experimentales, en las que se privilegia el fragmento, la disolución, la ruptura de las significaciones, el performance sobre el texto. Parecería que estamos condenados a elegir entre uno de los dos cuernos del dilema.

Entender la combinación de lenguajes como una conexión parcial, lleva al proceso creativo a ocupar no uno sino varios espacios de acción, pues cada material generado desde cada lenguaje le es útil y le sirve al otro. Sin tratarse tampoco de tomar todo y re usarlo, sino más bien medir el nivel de afección que sufre el proceso creativo al momento de conjugar lenguajes y aplicarlos como una tendencia compositiva que está encontrando su sendero. Y que mientras más irregularidades se presenten en ese sendero, más seguro y confiable será el mismo. Pues esta irregularidad arrojará verdades y componentes que mediante el ensayo-error o la conexión parcial, puedan evidenciarse. Activando procesos de comprensión que rompan la inmediatez temporal y permitan una apertura.

Como conclusión de este capítulo, podemos decir que al inmiscuirnos en estas reflexiones con respecto a teorías, conceptos, estéticas y procedimientos y asociar estas a nuestro proceso creativo, pudimos mirarnos a nosotros mismos a través del otro, y así encontrar categorías de análisis que nos permitió mirar al proceso experimentado desde un ámbito más consciente y atento, además, de proporcionarnos diversos espacios para la reflexión y auto observación de nuestro quehacer artístico.



Universidad de Cuenca

## **Síntesis y Conclusiones**

Todo proceso de investigación y de creación alberga dentro de sí una infinidad de asunciones y de elementos imponderables, que exigen un esfuerzo particular de quien procede a analizarlos y sistematizarlos, teniendo en cuenta que cualquier comprensión que pueda generar un proceso de creación ocurre como resultado del camino recorrido y no solamente de los resultados obtenidos al final del proceso. Dentro de esta sistematización, hemos podido llegar a las siguientes conclusiones.

Con respecto a las herramientas propias del lenguaje combinado, señaladas por la Directora Graciela Marotta, mismos que fueron nuestro puntos claves de análisis: límites, hibridez, ideología y tecnología, cabe mencionar que las experiencias vividas por otros artistas dentro del contexto escénico, quienes han indagado en el lenguaje combinado y han abierto la posibilidad de nuevas experiencias creativas, nos aclararon que el panorama del lenguaje combinado como tendencia creativa no es nuevo. Es más bien una condición necesaria para la consolidación misma de la experiencia escénica, desde todos sus elementos ya sean estos, estéticos, técnicos o conceptuales.

Asimismo, el lenguaje combinado no es hermético, ni estático, está basado en una lógica de pensamiento en donde es esencial mantener los poros abiertos, volverse elástico, flexible y curioso, pues configura un continuo tránsito entre fronteras. Es una tendencia compositiva nómada y no le huye al conflicto ni a la inmersión dentro de un territorio nuevo o desconocido, y por ello genera proyectos que son difíciles de clasificar dentro de una sola especificidad o lenguaje artístico.

La idea del cruce de límites, como característica propia de esta tendencia compositiva, fue lo que generó en nosotros una curiosidad por el otro, por el diferente, llevándonos a la expansión de nuestros lenguajes particulares y a la comprensión de que no solo en el lenguaje



Universidad de Cuenca

combinado, sino en el arte en general, la extrapolación de los límites, enriquece el proceso de creación. En este sentido una primera conclusión fundamental es, que el lenguaje combinado entrega la posibilidad del redescubrimiento de las disciplinas independientes que se aproximan para configurarlo, es decir, el otro produce el reconocimiento de las virtudes, esencias y límites de cada disciplina, permitiendo una profundización de su comprensión.

En tal sentido, los participantes de esta experiencia, tanto desde la danza como desde la escultura y la música, retornamos a nuestros espacios disciplinarios corrientes de ejercicio creativo, enriquecidos por una percepción de nuestras disciplinas que solo es posible desde la perspectiva particular que nos brinda el ejercicio de encuentro combinatorio con las otras. Esta tendencia compositiva nos brinda una posibilidad de autoreconocimiento, a partir del diálogo con otras materialidades y dinámicas.

En ese marco debemos concluir que, la combinación y la colaboración entre las artes, amplían, profundizan y cambian los métodos de composición. Le entregan vitalidad a cada área artística y les permiten accionar como un canal de expresión estética y conceptual.

En el caso de la danza, revelan otras formas de narrar con el cuerpo, por ejemplo. Asimismo, la escultura y sus formas le proveen a la obra de una materialidad poética, en donde la espera es tratada en base a imágenes transfiguradas y simbólicas. El movimiento de los cuerpos en el espacio genera varias atmósferas y estados que le llevan al espectador a transitar por cada una de ellas y envolverse en cada una de las presencias. Los músicos en vivo aportaron energía y en conjunto con el movimiento y las dinámicas espaciales desarrolladas por los bailarines, acrecentó y añadió sorpresa a lo que pasa durante el desarrollo de la obra.

Por otra parte, asimismo es posible profundizar en el entendimiento que los modos de expresar, de interpretar y de concebir un proceso creativo, no se encuentran arraigados en una sola disciplina o técnica específica aislada de las demás disciplinas o lenguajes, al contrario, estos se interrelacionan ampliando los horizontes creativos y sus fronteras. El lenguaje





Universidad de Cuenca

combinado nos permite aproximarnos a las raíces comunes desde las cuales surgen todas las formas artísticas desde una experiencia de expansión ideológica conceptual y estética, en donde la complicidad y la entrega mutua, son fundamentos de trabajo entre creadores e intérpretes, ya que solo a través de estos podemos conectarnos profundamente con el otro, y llevar las ideas, las formas, los sonidos y los movimientos de uno, hacia el cuerpo o la presencia del otro.

En nuestra propuesta creativa, “*Sala de espera*”, los cuerpos en movimiento ingresaban en la presencia escultórica y la transformaban. La presencia de los cuerpos sonoros cruzaba sus límites con la presencia de las máquinas de escribir como elementos no cotidianos a la ejecución musical, siendo actores inmersos en la escena, más que solamente ejecutantes.

Los cuerpos estáticos entre las esculturas jugaban con los límites entre lo material y lo inmaterial, y experimentaban la quietud impuesta construyendo una imagen híbrida de seres inertes y vivientes. El material escultórico colocado sobre los cuerpos de los bailarines provocaba imágenes ambiguas entre el material mineral o sintético y el cuerpo vivo, entre el objeto y el ser humano.

Por otra parte, además, es necesario concluir que el lenguaje combinado, al no ser hermético ni estático, no es un ente monolítico inalterable en el trayecto de una obra, sino que debe ser entendido como un proceso en el cual, sobre las fronteras se dan flujos de doble vía, así como, el surgimiento de estados especiales de hibridez. En nuestro caso, diríamos que la obra se configura por un tejido de momentos entre los cuales se cuentan: dinámicas generadas desde la danza hacia la escultura, dinámicas en el sentido contrario, momentos de hibridez, así como también trayectos en los cuales las disciplinas se mantienen independientes. Esta diversidad de circunstancias disciplinarias procura una gran riqueza textual a las obras de lenguajes combinados que producen una dinámica intensa alrededor de los límites, haciéndolos evidentes en unas ocasiones y diluyéndolos en otras.



## Universidad de Cuenca

En nuestra obra, esto es perceptible en las entradas y salidas de los espacios del otro, es decir, en los momentos en los que los bailarines entran en interacción con las presencias escultóricas, en la presencia de los cuerpos entre las esculturas, de los instrumentos musicales y su ejecución en vivo en relación con la danza, etc. El movimiento entre la visibilidad y la invisibilidad de los límites produce una tensión escénica singular y contribuye al carácter vital de lo que acontece. Los límites son en ocasiones perceptibles y emergen, en otros, se esconden.

Esta experiencia de creación combinada y múltiple, me permitió mirar y concluir que para hacer más explícita la relación que existe entre los lenguajes artísticos en la creación, tiene que existir un deseo por compartir parámetros e intereses. El lenguaje combinado se configura en base a propuestas afines desde espacios diversos, en pos de una misma finalidad artística, es decir se trata de una ideología común, pero plural en su aproximación disciplinaria, sobre la que se construye la obra.

Por esta razón, consideramos importante la construcción de constelaciones de trabajo en donde cada área artística posea una similar relevancia, y dentro de las cuales sea su nivel de porosidad, el que renueve la manera específica de cada disciplina de presentarse y de interactuar en la escena y en la creación procesual, para la construcción de lo nuevo.

En tal sentido, el lenguaje combinado está situado en los límites mismos entre los géneros artísticos tradicionales y nuevos, y, al estar basado en la diferencia, aplica la mezcla de prácticas artísticas consideradas como diversas, convirtiéndose en un arte híbrido. Esto nos lleva a reflexionar sobre las referencias cruzadas con otras disciplinas y nos inserta en un proceso heterogéneo, de carácter múltiple, que no busca especificidad, ni se deja delimitar dentro de una sola disciplina.

Un aspecto muy importante que hemos podido reconocer en la experiencia llevada adelante es que en el encuentro entre disciplinas se producen fricciones como producto de que sus materialidades tienen características diversas. Para la resolución de esas tensiones no



Universidad de Cuenca

existen recetas compositivas. Aquellas deben ser observadas de manera específica y resueltas en el proceso en base a la reflexión crítica sobre el mismo. En nuestro caso, por ejemplo, la condición esencialmente espacial de la escultura, dio lugar a que en el encuentro con la danza, un arte espaciotemporal, se determine una fricción alrededor del tratamiento de la temporalidad en el proceso escultórico. Esta puede llegar a integrarse a dicho proceso dando lugar a una hibridación, o por el contrario, el sentido del tiempo queda ajeno al objeto escultórico.

La aplicación de una receta simple como es el caso del movimiento, sustrato fundamental de la expresividad temporal en la danza, a la escultura no da de inmediato, por ejemplo, el resultado esperado de hibridez. Esta experiencia fue especialmente importante. Integrar el tiempo a la escultura no significa necesariamente mover las esculturas de un lugar a otro. Durante los ensayos en los que se procedió de esa manera, ocurrió que la presencia de las esculturas perdió valor, cabe decir que los métodos de expresión de la danza, en este caso el movimiento, anulan la significación y presencia de las esculturas.

En tal sentido, el lenguaje combinado requiere del desarrollo de estrategias de creación, de tácticas, procedimientos, especiales, que implican la apertura y ampliación y profundización de las estrategias de creación individuales de cada disciplina, así como, del desarrollo de estrategias nuevas, desde una mirada ampliada y transversal, aquellas que generan objetivos comunes para todos los creadores y producen formas de trabajo, procesos y resultados proporcionados por la experiencia compartida y la apertura hacia una hibridez.

Con respecto a la ideología, podemos concluir que el lenguaje combinado aplica el uso de una ideología combinada, que se inserta en un pensamiento múltiple, es decir que no se ancla en lugares, que no es estática, absolutista o hermética. Al contrario promueve el intercambio y el tránsito continuo de ideas, prácticas y acciones. Es un pensar el mundo de forma distinta, sobredimensionando el pensamiento. Volviéndonos porosos y sujetos al cambio constante y a la resintetización de las presencias.



## Universidad de Cuenca

El cuerpo fue uno de los discursos, aspectos y herramientas base para nuestra creación en todas sus fases. Y tras la experiencia vivida en nuestro proceso podemos concluir que, en un procedimiento que lleva consigo la combinación de varias artes, no se puede hablar de un solo cuerpo o de un único universo simbólico o material. En el lenguaje combinado hablamos de muchos cuerpos, que constantemente se sintetizan y resintetizan, sean estos sonoros, dancísticos, escultóricos, lumínicos entre otros. Cada uno de los cuales, desde sus lenguajes específicos, construyen diversas categorías y prácticas transversales y establecen modalidades múltiples que incitan a la interacción, transformación, metamorfosis, intercambio y combinación.

Durante todo el proceso de creación, el entendimiento del cuerpo se dio como desde la multiplicidad: todo en sí era un cuerpo. La danza, la escultura, la música, la instalación lumínica, cada instrumento musical construido para la obra constituyó un cuerpo. Por ello, no podemos hablar de una percepción por separado o dentro de una especificidad. La percepción de cuerpo en nuestro proceso no estaba dirigido hacia una técnica o herramienta en particular sino hacía un conglomerado de las mismas. La danza no se dividía de la escultura, ni la escultura de la música, todos éramos un cuerpo, un cuerpo que hablaba metafórica y simbólicamente de la espera y sus traducciones en forma, movimiento y sonido.

El cuerpo físico, el cuerpo material y el cuerpo sonoro dialogaron durante el proceso y se encontraron compartiendo espacio-tiempo en una resolución escénica que no pudo transmutar las artes particulares, la danza siguió siendo danza, la escultura siguió siendo escultura, sin embargo, en esa individualidad se trastocaban, dialogaban y coincidían en ese único particular y englobalizador fenómeno denominado obra.

Con respecto al uso de la tecnología, como característica también propia del lenguaje combinado, podemos concluir que el empleo de tecnologías ayuda a mantener a cualquier lenguaje artístico en un estado vital. Hoy por hoy, vivimos en un mundo donde los medios



Universidad de Cuenca

están ampliamente utilizados como un canal de expresión estética. Durante las colaboraciones en un proceso de creación compartida, los métodos de composición se amplían y, conforme ya lo indicamos antes, se revelan otras formas de narrar con el cuerpo. Por ejemplo, en una propuesta de lenguaje combinado que hace uso de las nuevas tecnologías, podemos observar, la presencia tanto del cuerpo físico como del cuerpo virtual interactuando y combinándose.

En nuestra propuesta compositiva, no hicimos uso de grandes elementos tecnológicos, sino solo ciertos programas de composición musical e iluminación, por ello, no podemos hacer una conclusión fuerte con respecto a este principio, pero si podemos decir que, el papel que juegan las nuevas tecnologías tanto en la danza como en todos los demás lenguajes artísticos es de expansión estético-conceptual y procedimental.

Un ejemplo de esto en nuestra obra, fue el empleo de la aplicación MIDI, un programa de computación para componer música y sonido desde un ordenador en tiempo real. Esto nos permitió jugar con la interacción de la música y el sonido con la danza y la interactividad de los bailarines para crear sonidos incidentales que derivaban en imágenes sonoras y corporales, atmósferas y presencias definidas que transitaban alrededor del espacio-tiempo de toda la obra.

No podemos dejar de mencionar como conclusión que el lenguaje combinado tiene implicaciones singulares en términos de organización, logística y trabajo en equipo. Esto exige un esfuerzo adicional para lograr una conexión profunda entre los creadores participantes y así llevar las ideas, movimientos, sonidos y corporalidades de cada uno a una consolidación única. Las relaciones que se establecieron durante este proceso de creación ayudaron a crear un acercamiento y una compenetración entre los participantes, generando redes de contacto y de influencia multidireccionales.

La utilización del lenguaje combinado propició el desarrollo de estrategias de integración entre las disciplinas participantes y así logró expandir sus posibilidades expresivas. En esta experiencia creativa, se elaboraron puentes que permitieron homologar las formas de



Universidad de Cuenca

trabajo de cada creador, y así sumar los diferentes elementos propuestos ya sean estos: las esculturas, los instrumentos y partituras musicales, los objetos, las trayectorias corporales, los fraseos de movimiento, la iluminación entre otros, por medio del planteamiento de ideas y parámetros artísticos que fueran comunes entre todos.

Tras observar desde la distancia nuestro proceso creativo, evidenciamos aún más la importancia que tienen el analizar y el sistematizar los procesos de creación, pues solo a través de ello llegamos a un entendimiento de nuestra propia práctica como creadores y a resoluciones satisfactorias de los errores, dudas y conflictos que son parte integrante de todo proceso creativo. En este sentido, aspiramos a que esta tesis haga aportes tanto en relación con las formas de análisis y documentación de los procesos de creación, como en lo que tiene que ver con las estrategias que se toman para abordar un tema e integrar disciplinas artísticas.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ARREGUÍN, L. G.(2011). *Utilización de Lenguaje Interdisciplinario y de Lenguaje Multimedia en la Danza Contemporánea. (Programa de doctorado en Artes Visuales y Multimedia)*. Universidad Politécnica de Valencia, México.
- BHABHA, H. (2006). *David Huddart: Routhledge Critical Thinkers* (1.ra ed.). New York, Estados Unidos.
- CAMERON, J. (1996). *El camino del artista*. (3.ra ed) México, México.





Universidad de Cuenca

CULL, L. (2009). *Differential presence: Deleuze and performance*. (thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Drama) University of Exeter.

CHANADY, A. (2010). *La hibridez como significación imaginaria*. Recuperado de <http://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/58.pdf>

DIJK, T. A. (1998). *Un estudio lingüístico de la ideología*. In D. T. van, & U. d. Amsterdam (Ed.), *Un estudio lingüístico de la ideología* (Vol. 1). Valparaíso, Chile: Universidad Católica de Valparaíso.

HEGEL, G. (1989). *Lecciones de Estética* (Vol. 1). (R. Gábas, Trans.) Barcelona: España.

KANT, I. (2003). *Crítica de la razón pura*. Recuperado de <http://www.ataun.net/BIBLIOTECAGRATUITA/C1%C3%A1sicos%20en%20Españ%C3%B1ol/Inmanuel%20Kant/Cr%C3%ADtica%20de%20la%20raz%C3%B3n%20pura.pdf>

LYOTARD, J. F. (1982-1985). *The Postmodern Explained*. (2da. ed) Editorial University of Minnesota. Estados Unidos

ORTIZ, E. (2014). *El desplazamiento del “cuerpo significativo” en la danza contemporánea*. Cuenca: Ecuador Revista Tsansa Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

PAVIS, P. (2015). *Diccionario del teatro Dramaturgia, estética, semiología* (9na. ed) Editorial Paidós, Barcelona

ROJAS, C. (2014). *Estéticas Canibales*. Cuenca: Ecuador. Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

ROJAS, C. (n.d.). *Estéticas Canibales*. Retrieved from *Estéticas Canibales*: [esteticascanibales.blogspot.com](http://esteticascanibales.blogspot.com)

SÁNCHEZ, J. A. (2012). Dossier Sanner. Retrieved from *Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas*.

VARGAS, A. (2015). *Video Danza: Fusión Dispositivo- Obra*. Retrieved from *V Simposio en Lenguajes Artístico Combinados y tecnologías Contemporáneas*.



Universidad de Cuenca

## **ANEXOS**

**Esquema del análisis del proyecto de investigación Nueva estética desde América**

**Latina “*SALA DE ESPERA*”**

### **1. Necesidad y curiosidad por conocer al otro**

**Actividades:**



Universidad de Cuenca

1. Trabajo de mesa: intercambio de referentes.
2. Visitas a los espacios de trabajo del otro.
3. Selección de la temática.

## **2 . Diálogo y abstracción en torno a la temática**

### **Actividades:**

1. Selección de la temática.
2. Diálogos continuos entre creadores.
3. Análisis de obras.
4. Selección de referentes conceptuales y estéticos.
5. Selección de la metodología de creación (lenguajes combinados)
6. Elaboración del proyecto.
7. Selección del equipo de creación. (Conformado por docentes y estudiantes de las distintas carreras de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca)
8. Gestión de recursos con las instituciones culturales de la ciudad.
9. Presentación del proyecto al equipo de creadores.
10. Etapa de ensayos: clases e improvisaciones dirigidas.

## **3. La hibridez y el tiempo: gesto creativo compartido**

### **Actividades:**

1. Improvisaciones estructuradas, dirigidas y puras, en base a la temática de la espera.
2. Elaboración de bocetos para los objetos escultóricos de la obra.
3. Revisión del vestuario de la obra.
4. Selección de la técnica para la elaboración de objetos.
5. Charlas y debates en torno a la espera y sus incidencias en el proceso de creación, escogiendo al tiempo como elemento recurrente en la propuesta creativa.



Universidad de Cuenca

#### **4. Procedimientos de creación:**

##### **a) Exploración**

###### **Actividades:**

1. Creación de secuencias de movimiento a partir de la exploración, fraseo e improvisación.
2. Improvisaciones a partir de la metáfora.
3. Selección del objeto silla como símbolo referente a la espera.
4. Improvisaciones estructuradas en base a relaciones espaciales.
5. Entrada del tercer lenguaje artístico, la música.
6. Pruebas de diversas sonoridades y propuestas musicales para la obra.
7. Visitas de campo a diferentes salas de espera de la ciudad.
8. Aplicación de analogías como procedimiento de traducción de las diferentes esperas observadas en las visitas de campo, a la escena.
9. Creación de solos, dúos y grupales.
10. Interacción entre la música y la danza durante las improvisaciones.
11. Ejercicios de traducción de la palabra al cuerpo y del cuerpo a la palabra, haciendo uso del relato individual y grupal.
12. Ejercicios de intertextualidad, a partir de referentes varios para la construcción de escenas.
13. Construcción de topografías espaciales.
14. Creación de la primera estructura compositiva de la obra.
15. Proceso de construcción de las esculturas: tomado de moldes de los cuerpos de los bailarines.
16. Construcción de las esculturas en base a la técnica de las vendas de yeso.
17. Improvisaciones dirigidas y puras con la estructura compositiva anteriormente organizada y la presencia de las esculturas.



Universidad de Cuenca

18. Etapa de ensayos con los diferentes lenguajes artísticos, danza, escultura, música compartiendo espacio y tiempo.

19. Primera muestra del proceso creativo compartido al público.

#### **b) Permeabilidad y transferencias**

##### **Actividades:**

1. Primera evaluación del proceso de relación.
2. Análisis de la primera muestra pública.
3. Reestructuración de la puesta en escena.
4. Construcción de los instrumentos musicales para la obra.
5. Composición de la banda sonora de la obra.
6. Creación de 11 esculturas para la obra.
7. Organización de materiales a partir de la combinación, interrelación y creación de cada lenguaje artístico.
8. Puesta en escena final.
9. Estreno de la obra.

#### **c) Presencias diferenciales y Conexiones Parciales**

##### **Actividades:**

1. Análisis y reflexión del proceso de creación.
2. Identificación del proceso de resolución de la obra.
3. Identificación de los elementos y herramientas usadas desde cada lenguaje artístico.
4. Validación del cumplimiento de objetivos.
5. Elaboración de ensayo académico.



Universidad de Cuenca

6. Elaboración de tesis previa a la obtención del título de Master en Estudios del Arte, haciendo uso de la experiencia vivida en Sala de Espera para el estudio del Lenguaje Combinado como herramienta compositiva.